

Monatshefte

FÜR DEUTSCHEN UNTERRICHT,
DEUTSCHE SPRACHE UND LITERATUR

Volume LI

November, 1959

Number 6

SCHILLERS ZIELBILD DER ÄSTHETISCHEN ERZIEHUNG UND DAS WIRKEN STEFAN GEORGES

MELITTA GERHARD
Cambridge, Massachusetts

Die *Blätter für die Kunst*¹ erklärten in ihrer 3. Folge, die 1896 – zur Zeit der Entstehung von Georges *Jahr der Seele* – erschien, im Zusammenhang einer Hindeutung, daß auch außerhalb ihres Kreises die Einsicht beginne, „es möchte das grösste und edelste einer rasse sein was da einer allmählichen verflachung und vertrocknung entgegenläuft“. „Wir suchten die umkehr in der *kunst* einzuleiten und überlassen es anderen zu entwickeln wie sie aufs leben fortgesetzt werden müsste.“² Schon Georges nächstes Werk verrät, wie diese „umkehr in der *kunst*“ bereits die „umkehr“ im „leben“ in sich barg, und etwa anderthalb Jahrzehnte später sprechen es die *Blätter* rückblickend aus, daß die von ihnen vertretenen Bemühungen um die möglichste Vollendung und Reinerhaltung des Kunstwerks, die Ablehnung alles Unzulänglichen und Halben, daß „diese liebe und diese ablehnung“ mehr voraussetzen „als eine formel – nämlich eine geistige haltung ja eine lebensführung.“³

Ein Jahrhundert früher war der Glaube und die Forderung, daß aus der Kunst eine Erneuerung des Lebens erwachsen könne und müsse, dargelegt worden – in jener Schrift Schillers, mit der sich Goethe im Tiefsten einverstanden bekannt hat, da er darin „auf eine so zusammenhängende und edle Weise vorgetragen fand,“ was er „für recht seit langer Zeit erkannte, was ich teils lebte, teils zu leben wünschte,“⁴ wurde dort das Wort geprägt, daß „es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freiheit wandert.“⁵

Claude David hat an einer Stelle seines eingehenden Buches über Stefan George auf Übereinstimmungen zwischen der Anschauung von Schillers *Briefen über die ästhetische Erziehung* und Georges *Teppich*

¹ *Blätter für die Kunst*. Begründet von Stefan George. Herausgegeben von Karl August Klein.

² *Blätter für die Kunst*, 3. Folge, Bd. V, 1896.

³ *Blätter für die Kunst*, 9. Folge, 1910, S. 1.

⁴ Goethe an Schiller, 26. Okt. 1794.

⁵ *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, 2. Brief.

des Lebens hingewiesen.⁶ Doch nicht nur und vornehmlich diese eine Dichtung gemahnt an die Sicht jener Abhandlung. Stärker noch läßt der Blick auf Georges gesamtes Werk und Wirken die Erinnerung an Schillers großen Erziehungsplan erstehen, der der Kunst und dem Künstler ein Amt zuweist, wie es in allen Phasen von Georges Lebenswerk erkennbar ist.

* * * * *

Zu zeigen, wie die Kunst, und nur sie allein, die Menschheit aus dem inneren Verfall, in dem Schiller sie in seiner Epoche vorfindet, wieder emporheben kann, ist der Gegenstand der *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, wie schon in den „Künstlern“ die Kunst als Führerin des Menschengeschlechts von dumpfer Tierheit zu geistiger Reife gefeiert wurde. Wohl ist Schillers Ziel zunächst eine Erziehung des Menschen zum „Ästhetischen“: zum echten Ergreifen und Werten des Künstlerischen, dann aber zugleich, im Erfassen und Vermögen wahrer Kunst, eine Erziehung durch das „Ästhetische“ zu neuer geläuterter Lebensform. Nirgends sind seine Bemühungen, das Wesen des Künstlerischen zu klären – in seinen kunstphilosophischen Schriften so wenig wie in seinem stetigen Gedankenaustausch darüber mit Goethe – lediglich eine vereinzelte Angelegenheit kunsttheoretischer Einsicht, ob auch Titel und Eingang der *Briefe über die ästhetische Erziehung* vielleicht zu solcher Auffassung verführen könnten. Die ihn von früh an beherrschende Sehnsucht nach höherem Menschentum ist es, aus der sich all seine ästhetischen Unternehmungen speisen und die in das fordernde Wunschbild einer durch die Kunst und den Künstler zu leitenden Menschheit mündet, wie es, trotz der Einkleidung in strenge systematische Beweisführung, als glühender Mahnruf in den *Briefen über die ästhetische Erziehung* seinen großartigsten Ausdruck gefunden hat.

Im Mittelpunkt dieses Werkes steht nicht eine ästhetische sondern eine allgemein menschliche Frage. Anknüpfend an das die Geister bewegende Problem politischer Neugestaltung weist Schiller nach, daß nur scheinbar das Gebiet der Kunst ein zeitfernes sei: „Ich hoffe, Sie zu überzeugen, daß diese Materie weit weniger dem Bedürfnis als dem Geschmack des Zeitalters fremd ist, ja daß man, um jenes politische Problem in der Erfahrung zu lösen durch das ästhetische den Weg nehmen muß, weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freiheit wandert“ (a.a.O.). Er, der in seiner Jugend selbst gewöhnt hatte, daß mit der Beseitigung von Willkür und Zwang der Adel des Menschen wiederhergestellt sein würde, hat nun einsehen gelernt, daß es zunächst einer seelischen Umgestaltung bedarf, ehe staatliche oder gesellschaftliche Umwandlungen wahrhaft fruchtbar werden können, wie es das bekannte Wort der *Briefe über die ästhetische Erziehung* ausspricht: „Eine physische Möglichkeit scheint gegeben, das Gesetz auf den Thron

⁶ Claude David, *Stefan George, son oeuvre poétique*. Lyon, Paris, 1952. Chapitre 7: „Le Tapis de la Vie“, p. 181.

zu stellen . . . Vergebliche Hoffnung! Die *moralische* Möglichkeit fehlt, und der freigebeige Augenblick findet ein unempfindliches Geschlecht“ (5. Brief). Darum weiß er: „Der Charakter der Zeit muß sich also von seiner tiefen Entwürdigung erst aufrichten . . . — eine Aufgabe für mehr als *ein* Jahrhundert“ (7. Brief).

Indem er die Schäden seiner Epoche geißelt, vergleicht er „die heutige Form der Menschheit“ mit der „griechischen,“ stellt die Zerspaltetheit und Gesetzlosigkeit, das Auseinanderfallen der getrennten Lebensgebiete, die Vereinzelung der Fähigkeiten und Kräfte, wie sie sich im Verlauf der Entwicklung der neueren Menschheit herausgebildet hat, der „Totalität des Charakters“ entgegen, die sich bei den Griechen findet: dem unbeirraren Lebensgesetz, das dort alles gleicherweise durchdrang und worin er die einzige Gewähr für ein würdiges Leben des Einzelnen und des Staates fühlt. „Ewig nur an ein einzelnes kleines Bruchstück des Ganzen gefesselt, bildet sich der Mensch selbst nur als Bruchstück aus; ewig nur das eintönige Geräusch des Rades, das er umtreibt, im Ohre, entwickelt er nie die Harmonie seines Wesens, und anstatt die Menschheit in seiner Natur auszuprägen, wird er bloß zu einem Abdruck seines Geschäfts, seiner Wissenschaft“ (6. Brief).

Ob auch Schiller diesen Zustand als ein Ergebnis des notwendigen Ganges der Menschheitsgeschichte begreift, bleibt doch die Verpflichtung bestehen: „Kann aber wohl der Mensch dazu bestimmt sein, über irgendeinem Zwecke sich selbst zu versäumen?“ (ebda.). Die Menschheit, die ihr Gesetz verlor, zu ihm zurückzuleiten, bedarf es einer Macht, die jenseits aller vorübergehenden Zeiterscheinungen ihrer eigenen unveränderlichen Richte untersteht. „Man müßte also zu diesem Zwecke ein Werkzeug aufsuchen, welches der Staat nicht hergibt, und Quellen dazu eröffnen, die sich bei aller politischen Verderbnis rein und lauter erhalten. — Jetzt bin ich an dem Punkt angelangt, zu welchem alle meine bisherigen Betrachtungen hingestrebt haben. Dieses Werkzeug ist die schöne Kunst, diese Quellen öffnen sich in ihren unsterblichen Mustern“ (9. Brief).

So erkennt Schiller die Kunst als befugt und erwählt, den Menschen zu leiten, ja, ihn zu retten, sieht er in dem Dichter den Erzieher und Priester, der allein die Menschheit, die „ihre Würde verloren“ hat, ihrer Bestimmung wiederzugeben vermag.

Die philosophisch-psychologische Ableitung, in der er die Fähigkeit der Kunst zu dieser Aufgabe begründet und in der das Wesen des Künstlerischen, der „ästhetischen“ Haltung, mit unvergleichlicher Hellsicht durchleuchtet wird, braucht in diesem Zusammenhang nicht wiederholt zu werden.⁷ Wohl aber muß nachdrücklich daran erinnert werden, daß nicht etwa an einen lehrhaften Zweck des Kunstwerks dabei gedacht ist, daß Schiller immer wieder aufs entschiedenste die Eigenge-

⁷ Für eine eingehende Analyse des Gedankengangs der *Briefe über die ästhetische Erziehung* verweise ich auf mein Buch *Schiller*, Bern: Francke, 1950, S. 240 ff.

setzlichkeit der Kunst, ihre Unabhängigkeit von jedem außerhalb ihrer liegenden Bereich betont hat.⁸

Zu den wichtigsten Zügen des Schiller vorschwebenden Bildes eines durch die „ästhetische“ Erziehung geläuterten Menschentums gehört die ethische Norm, die er schon in *Ammut und Würde* gezeichnet hat und zu der zu leiten er gerade die Kunst und nur die Kunst als berufen und imstande aufzeigt, wie es bereits in den „Künstlern“ anklingt:

Das Herz, das sie an sanften Banden lenket,
Verschmäh't der Pflichten knechtisches Geleit;

.....
Ein zarter Sinn hat vor dem Laster sich gesträub't,
Eh noch ein Solon das Gesetz geschrieben,
Das matte Blüten langsam treibt.

Denn das „Siegel der vollendeten Menschheit“ ist für Schiller nur da vorhanden, wo der Mensch, um dem sittlichen Anspruch zu genügen, keines Pflichtengebotes, keiner gewaltsamen Unterdrückung seiner natürlichen Triebe bedarf, wo seine Neigungen schon so weit veredelt sind, daß seine ethische Haltung ohne Zwang und Widerstreit als Ausdruck seiner gesamten ungeteilten Natur sich entfalten kann. Und es ist nur die „ästhetische Kultur,“ die dazu führt, weil sie „alles das, worüber weder Naturgesetze die menschliche Willkür binden noch Vernunftgesetze, Gesetzen der Schönheit unterwirft und in der Form, die sie dem äußeren Leben gibt, schon das innere eröffnet“ (23. Brief).

Darum sieht Schiller für wichtiger als verstandesmäßige Belehrung und moralische Forderung die stille Einwirkung des Schönen auf die Menschen an, darum mahnt er, an „ihrem Müßiggange“ die „bildende Hand“ zu „versuchen.“ „Wo du sie findest, umgib sie mit edeln, mit großen, mit geistreichen Formen, schließe sie ringsum mit den Symbolen des Vortrefflichen ein, bis der Schein die Wirklichkeit und die Kunst die Natur überwindet“ (9. Brief).

Damit erwächst dem Künstler die große und einzige Sendung, zu der Schiller schon in den „Künstlern“ aufgerufen hat:

Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben,
Bewahret sie!

Sie sinkt mit euch! Mit euch wird sie sich heben!

Im neunten Brief der *Ästhetischen Erziehung* hat Schiller diesen Auftrag des Künstlers beschrieben, mit strenger Unerbittlichkeit an seine Verantwortung in der Stellung zur Umwelt gemahnt und mit unversiegbarer Zuversicht den Glauben an die fortreißende Kraft solchen Wirkens verkündet. Hier verwirft er „die eitle Geschäftigkeit, die in den flüchtigen Augenblick gern ihre Spur drücken möchte“ wie den „ungeduldigen Schwärmergeist,“ den „Eifer,“ der „auf bestimmte und beschleunigte Wirkungen dringt.“ Hier verlangt er von dem echten

⁸ Z. B. *Briefe über die ästhetische Erziehung*, 22. Brief: „Nicht weniger widersprechend ist der Begriff einer schönen lehrenden (didaktischen) oder bessernden (moralischen) Kunst, denn nichts streitet mehr mit dem Begriff der Schönheit, als dem Gemüt eine bestimmte Tendenz zu geben.“

Künstler, sich „vor den Verderbnissen seiner Zeit“ zu bewahren, indem „er ihr Urteil verachtet,“ und sieht ihn als „fremde Gestalt“ in seinem Jahrhundert, gesandt, nicht um es „mit seiner Erscheinung zu erfreuen, sondern furchtbar wie Agamemnons Sohn, um es zu reinigen.“ Aber er weiß auch, daß „bei allem Widerstande des Jahrhunderts“ für den, dem „die schöpferische Ruhe und der große geduldige Sinn“ verliehen ist, „die Zukunft zur Gegenwart“ wird, „sobald sie sich aus der Gegenwart notwendig entwickeln muß. Vor einer Vernunft ohne Schranken ist die Richtung zugleich die Vollendung, und der Weg ist zurückgelegt, sobald er eingeschlagen ist.“

Dieser Vorblick Schillers auf eine Zukunft, in der die von dem Künstler ausgestreute Saat reifen wird, gilt nicht nur der Umformung des Einzelnen. Wie seine Abhandlung von der Frage ausging, ob es berechtigt sei, sich dem Gebiete der Kunst zuzuwenden in einem Augenblick, da alle Gemüter mit der Schaffung einer besseren staatlichen Gemeinschaft beschäftigt seien, so kehrt auch – trotz der fragmentarisch gebliebenen Form der Schrift als ganzer – ihr letzter Brief zu diesem Gedanken einer vollkommeneren Gemeinschaft zurück. In diesem Zusammenhang prägt Schiller den Begriff des „ästhetischen Staates,“ der „den Willen des Ganzen durch die Natur des Individuums vollzieht“ – das Zielbild eines vorerst, wie das der „ästhetischen“ Erziehung, nur in geringem Ausmaß verwirklichten, aber unendlichen Wachstums fähigen geistigen Reiches.

* * * * *

Als „eine Aufgabe für mehr als ein Jahrhundert“ hatten die *Briefe über die ästhetische Erziehung* es bezeichnet, den „Charakter der Zeit sich . . . von seiner tiefen Entwürdigung aufrichten“ zu lassen. Als um die Wende des nächsten Jahrhunderts Georges Wirken begann, war diese „Aufgabe“ ihrer Erfüllung nicht näher gerückt. Die Welt, der George sich gegenüber sah, trug die Züge, die Schiller an seiner Epoche gegeißelt hatte, noch untilgbarer eingegraben, und jene Worte konnten nun fast wie eine Voraussage der fortschreitenden Zersetzung anmuten, wie sie der Verlauf der Folgezeit gebracht hatte. In der „Vorrede zu Maximin“⁹ hat George das Bild dieses Zeitalters gezeichnet, da das Edelste und Höchste des Menschen der Vernichtung anheim zu fallen drohte, das Bild einer „entstellten und erkalteten menschheit,“ in der „zerlegender dünnkel“ „ratlose ohnmacht“ „verdeckte“ und „dreistes lachen“ „den untergang des Heiligtums“ „verkündete.“ Das Wissen darum, in einer Stunde tiefster innerer Gefährdung der Menschheit zu stehen, das einst die *Briefe über die ästhetische Erziehung* durchzogen hatte, hat George vom frühesten Beginn seiner Bahn, zuerst dumpf, dann immer erhellter durchdrungen, wie bereits die „Aufschrift“ zu seinem zweiten Gedichtband, den *Pilgerfahrten* (1899), seine Fremdheit und einsame Trauer bekundet:

Also brach ich auf

Und ein fremdling ward ich

⁹ *Maximin, Eine Gedenkbuch*, 1906. Dann in *Tage und Taten*.

Und ich suchte einen
Der mit mir trauerte
Und keiner war.

Rückblickend enthüllen Verse des *Stern des Bundes* (1914), daß schon der ganz junge George das Verhängnis der Zeit dunkel spürte:

Als sich dir jüngling dein beruf verkündigt
Warst ein verstossner du in klammer luft

— sprechen von dem „druck des alls dem du entgegenwirktest.“ Von der Klarheit seiner späteren Sicht aus hat er dann in den „Zeitgedichten“ des *Siebenten Ring* (1907), in Gedichtgruppen des *Stern des Bundes* und noch im *Krieg*¹⁰ die Gebrechen seiner Umwelt gerichtet.

Aber nicht als Ankläger der Zeit wie Nietzsche ergreift George seine Aufgabe, und nicht mit solcher Anklage hebt sein Weg an. Der Rettung des künstlerischen Worts aus der Entwertung und Verderbnis, die sich seiner bemächtigt hatte, gilt der erste Schritt; mit der Neuformung der Sprache hat George sein Werk begonnen. Ein spätes Gedicht im *Neuen Reich* (1928) hat es ausgesprochen, daß „kein ding sei wo das wort gebricht.“ Wie bedingt und gehemmt durch die Armut der vorgefundenen Dichtersprache seiner Epoche George sich in seinen Anfängen wußte, bezeugt bereits die „Spange“ der *Pilgerfahrten*:

Ich wollte sie aus kühlem eisen
Und wie ein glatter fester streif.
Doch war im schacht auf allen gleisen
So kein metall zum gusse reif.

Durch das Dichterwort, und nur durch dieses hat George auf allen Stufen seines Werks geredet. Auch die tiefsten Einsichten seiner Spätjahre, auch die strengste Weisung oder Ablehnung menschlicher Haltung sind niemals Lehre, sondern Geschautes, das in Bild und Laut gebannt ist. Daß „nie durch rede,“ sondern nur „im gebilde“ das Letzte vermittelt werden kann, weiß schon das Gedicht „Der Teppich“ im *Teppich des Lebens* (1900), mahnen dann eindringlich Verse des *Stern des Bundes*:

Tödlich kann lehre sein dem der nicht fasset.
Bild ton und reigen halten sie behütet.

.....
Wer schauen durfte bis hinab zum grund
Trägt ein gefeiter heim zu aller wohl
Den zauber als Begehung und als Bild.

Darum ist die Bewahrung der Reinheit der Kunst in allen Phasen von Georges Werk gleichermaßen unbedingte Forderung geblieben, wie schon in seiner Frühzeit das Bekenntnis der *Blätter für die Kunst* zu dem oft mißdeuteten Leitsatz der „Kunst für die Kunst“ dahin wies. Diese Ausschließlichkeit des nur Dichterischen, die den Zugang zu seinen Versen erschwert, wird trotz des erzieherischen Ziels seines Wirkens nirgends durchbrochen.

¹⁰ *Der Krieg*, 1917. Dann im *Neuen Reich*.

Denn wohl ist George im höchsten Maße Erzieher, aber — ganz im Sinne von Schillers Ziel — als Dichter und durch die Dichtung, Erzieher vermöge und zu jener Haltung, die Schiller die „ästhetische“ nennt.

Ist doch die gleiche Norm, die Schiller für das ethische Verhalten des Menschen vor sich sah, bei George oberste Richtschnur: Nicht Vorschrift und Verbot regelt das Gebahren derer, die die neue Menschenform zu verwirklichen aufgerufen sind; aus innerstem Müssen heraus erfolgt ihr Sein und Handeln. So kündigt es der „Engel“ des „Vorspiels“ zum *Teppich des Lebens*:

Du sprichst mir nie von sünde oder sitte.
Ihr meine schüler, sprossen von geblüt,
Erkennt und kürt das edle unbemüht . . .
Auch heimlich bin ich richte eurer tritte . . .¹¹

Und die gleiche Grundhaltung, die nicht Knechtung durch ein dem Willen widerstrebendes Gebot, nicht Überwindung zugeborener Neigungen, sondern Formung und Adel des Menschen in all seinen Lebensäußerungen heischt, spricht aus den Versreihen des *Stern des Bundes*. Wie Schiller gefordert hatte, daß „der Mensch lernen“ müsse „edler zu begehren“, ¹¹ so klingt es dort:

. . . nie benötet
Wer sein herz nie weggeworfen
Leibes furcht und erden-reue.

Menschen solcher Haltung sollen den „Staat“ Georges bilden, das „Neue Reich“, wie sein letzter Gedichtband es benannt hat — ein „Reich“, das, wie Schillers „ästhetischer Staat“, nach Umfang und Grenzen ungreifbar ist. Was Schiller in diesem „ästhetischen Staat“, dem Wunschbilde einer vollkommeneren menschlichen Gemeinschaft, wie der Künstler sie schaffen sollte, vor sich sah, das Gleiche hat George zu gründen unternommen in dem engen Kreis derer, die sich um ihn schlossen: eine Keimzelle neuer reinerer Lebensform.

Daß solches Bilden und Schaffen nicht auf „bestimmte und beschleunigte Wirkungen“ rechnen darf, wie Schiller warnte, dessen war sich George immer bewußt. Er sah früh, wie vergeblich es sein würde, wenn — wie die *Briefe über die ästhetische Erziehung* es bezeichnen — „sich der göttliche Bildungstrieb . . . unmittelbar auf die Gegenwart und das handelnde Leben stürzt“ (9. Brief), und entzog zunächst seine Werke der Öffentlichkeit, bis ihm die Zeit gereifter schien, sie aufzunehmen. Man gedenke Schillers scharfer Forderung an den Künstler, daß er sich „vor den Verderbnissen seiner Zeit verwahrt“, indem er „ihr Urteil verachtet“, wie seiner damit verknüpften Mahnung: „Er blicke aufwärts nach seiner Würde und dem Gesetz, nicht niederwärts nach dem Glück und dem Bedürfnis.“

Und George weiß auch wie Schiller, daß es die Wirkung „den treuen Händen der Zeit zu vertrauen“ heißt, und er kann vor aller Ungeduld und Hast warnen, denn auch er ist gewiß, daß „der ruhige Rhyth-

¹¹ *Briefe über die ästhetische Erziehung*, 23. Brief.

mus der Zeit die Entwicklung bringen“ wird (ebda.), wie Verse im *Stern des Bundes* es seinen Folgern zurufen:

Fleht nicht um schnellern zuwachs grösser macht:
Die krönungszahl birgt jede möglichkeit . .

* * * * *

So spannt sich über den Zeitraum eines Säkulums hinweg die Brücke zwischen dem von Schiller erschauten Ziel einer vom Künstler geprägten und erneuerten Menschheit, das seinem eigenen späteren Schaffen sowie seiner Zusammenarbeit mit Goethe zur Richtschnur wurde, und dem an der nächsten Jahrhundertwende unternommenen Werk, von der Dichtung aus eine noch tiefer zerspaltene Welt wieder zu wahren Menschentum erwachsen zu lassen.

So wenig freilich Georges Wirken etwa dem von Schiller in den *Briefen über die ästhetische Erziehung* dargelegten Leitbild folgte, wie vielmehr unabhängig davon in fast überraschender Weise ein von Schiller Gefordertes und im Geiste Geschautes hundert Jahre später sich als ein tathaftes Beginnen zeigte, so wenig erschöpft sich Georges Aufgabe in jenem Plan der ästhetischen Erziehung wie Schiller ihn vor sich sah. Doch es ist der gleiche menschenformende Wille, der gleiche Glaube, daß „es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freiheit wandert,“ den Georges Dichtung und Leben bekundet und der Schillers Zielbild der ästhetischen Erziehung gezeugt hat.



ON FREEDOM AND NECESSITY: SCHILLER'S AND HINTZE'S REFLECTIONS ON THE HISTORICAL WORLD

WALTER GROSSMANN
Harvard College Library

I

A whole constellation of problems — historiography, philosophy of history, historical methodology, historicism — surround the word "history," clouding the once clear sky of the historian. As we seldom find answers to our children's questions today, we can well understand the bewilderment of the late Marc Bloch, when his son asked him "Why study history?" — a question addressed indeed to the proper authority. The same question was raised by the young poet and historian Friedrich Schiller in his inaugural address in February, 1789, *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?* The answer which Schiller attempted inspired the students who were present at the memorable occasion and generations after them. Reflections on the historical world and on the meaning and purpose of human evolution occupied Schiller all his life. It is a later verdict on history, from his essay *Über das Erhabene*, which will be our concern. It presents, I believe, Schiller's most mature and most concise formulation of his thoughts on the historical world.¹ Between the inaugural address and the later essay lie the years of Schiller's intensive philosophical study, especially of Kantian philosophy, and the writing of his own major philosophical work, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*.

The great Prussian historian Otto Hintze was forced by illness after the First World War to abandon work on his planned comparative constitutional history. The experienced historian, then in his sixties, turned toward theoretical discussion of historical problems.² A review of Ernst Troeltsch's *Der Historismus und seine Probleme* became the occasion for an essay in which Hintze went far beyond the discussion of the book and clearly set forth his own ideas on the philosophy of history and the understanding and presentation of historical phenomena. Upon my first reading of this essay I felt a community of approach between Hintze and Schiller in their answers to the question: what is the historical world and what is the individual's role in it? Hintze's essay reads like a commentary on the passage in Schiller's essay. In a brief *explication de texte* I will attempt to demonstrate the congruity of outlook and thus hope to find guidance in our search for an understanding of bewildering questions.

¹ Cf. Gerhard Fricke, "Schiller und die geschichtliche Welt," in *Vollendung und Aufbruch* (Berlin, 1943), p. 452. Fricke calls *Über das Erhabene* "das eigentliche Testament des Tragikers Schiller."

² Otto Hintze, *Gesammelte Abhandlungen*, I. Band. *Staat und Verfassung* (Leipzig, 1941), p. 22.

In *Über das Erhabene* Schiller writes: "The world as an historical object is in fact only the conflict of the powers of nature among themselves and with man's freedom, and history acquaints us with the results of this contest. So far as history has hitherto attained, it has far greater deeds to relate of nature (which includes every human emotion) than of abstract reason; and the latter has been able to assert its power only by isolated exceptions to nature's law as in Cato, Aristides, Phocion, and men of like stamp."³

It may seem unreasonable to expect Schiller's definition of the historical world to appear in these sentences, written in so derogatory a tone; but the tone should not deter one from exploring the statement. *Über das Erhabene*, a discussion of the "sublime," deals in the first place with aesthetics. Schiller, as he has done before, is attempting to convince the poet of his moral mission. He analyzes the meaning of the "sublime," as an aesthetic and ethical concept, which assumes the highest moral value. The reflection on history is made as an incidental remark to bring out the importance of leading man to the sublime through poetic spectacle, since empirical life has so few examples to offer. The negative undertone is also part of the general mood of Schiller at this moment. Nine years before he had written: "I am getting fonder of history every day. I have just been reading a history of the Thirty Years War and my head is still burning with it. I wish I could study nothing but history for ten years. I think I would then be a different person."⁴ Yet in 1797 the period of historical and philosophical writings is coming to its end, and Schiller is anxious to serve his poetic muse (cf. Jonas III, 342).

These considerations do not deflate the significance of the "definition" but should indicate its proper place in relation to the essay. Schiller felt deeply the superiority of the poet's mission to all other endeavor. "This is certain," he wrote, "the poet is the only true human being, and the most excellent philosopher is only a caricature of him" (Jonas IV, 96). Schiller, of course, saw in his poetic works "the real, glorious center of his talents and desires" (Jonas II, 217). History he relegated to the role of poet's handmaiden (Jonas III, 342). This should not conceal the vital part history played in his life and work. He found in historical and philosophical studies the force and inspiration which saved and rejuvenated his artistic productivity in the crucial years after the completion of *Don Carlos* and the work on *Der Geisterseher*.⁵ Even in his last conversation with Wilhelm von Humboldt before his death he talked about plans for writing a history of the Romans.⁶ Schiller's interest

³ Schiller's *Sämtliche Werke* (Stuttgart, 1905), XII, 227, hereafter quoted as *SW*.

⁴ Jonas, *Schillers Briefe*, herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Fritz Jonas (Stuttgart, 1892), I, p. 291, hereafter quoted as Jonas.

⁵ Cf. Hanns Sachs, "Schillers Geisterseher," *Imago*, IV (1915-1916), pp. 69-96, 145-179.

⁶ *Briefwechsel zwischen Schiller und Wilhelm von Humboldt*. Dritte vermehrte Auflage (Stuttgart, 1900), p. 27.

in history as *historian* did vacillate, yet he remains fascinated by history if only as the store house of raw material out of which greater stuff is made.

II

The historical world is the world of human existence; it is man's proving ground — "Die Weltgeschichte ist das Weltgericht," as Schiller, so given to didactic formulation, put it in his poem "Resignation." Schiller's image of man as the citizen of two worlds, the world of nature by birth and of a higher order by choice — this dualistic dramatic concept of tension between nature and mind, between necessity and freedom, dominated also his image of the historical world. Schiller's conception of freedom never was more exacting than in *Über das Erhabene*. Only complete independence from all physical demands, an adventure of the mind regardless of its consequences to the conventional well-being of the person, can justify applying the adjective sublime to man's deeds and therefore to history. The sublime does not grow on the soil of world history but should inspire the poet's creation. Few in the actual records of man deserve the adjective, and it is interesting to note that even the heroes of Schiller's own historical works, William the Silent and Gustavus Adolphus, are not included among them. Complete righteousness and stoic austerity are Schiller's measuring rod in this essay. But we shall come back to the values determining the choice. First, we want to confront this dualistic concept of Schiller's with Hintze's description of the historical world: "There is nothing in historical reality which is not molded by the human mind, but there is also nothing which does not have its roots in natural impulses. We can therefore distinguish between two strata of historical occurrences, one ruled by the natural-instinctive factor (*natürlich-triebhaft*), the other by the spiritual-cultural (*geistig-kulturell*) forces."⁷ Hintze amplifies what he means by natural-instinctive forces as follows: "Movements of population with their corresponding natural tendencies of expansion and contraction in growth of population — the problem of provision of food and the ensuing eternal struggle for existence" (Hintze, 41). Hintze's description of the natural-instinctive factor applies excellently as an elaboration of what Schiller meant by power of nature. The propriety of identifying the two becomes further evident if one recalls the last stanza in Schiller's ironical poem, "Die Weltweisen" (1795):

Nature exerts her mother's sway,
Provides that ne'er the chain gives way
And that the ripe fruits burst not.
Meanwhile, until earth's structure vast
Philosophy can bind at last,

⁷ Otto Hintze, *Gesammelte Abhandlungen*, II. Band. *Zur Theorie der Geschichte* (Leipzig, n. d.), p. 41, hereafter quoted as *Hintze*.

'T is she that bids its opinion move
By means of hunger and of love.⁸

However, there appears a difference between Hintze's und Schiller's views. Hintze wrote: "There is nothing in historical reality which is not molded by the human mind" (Hintze, 41). Schiller, in *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* drew a definite distinction between our animal nature and our mind. This anthropological idea of man certainly persists in *Über das Erhabene*. Indeed, in 1794 he was pressing the point that most of history concerns the deeds of nature and little of it the Herculean works of man's mind, that is, man's reason. The great design of cultural evolution which Schiller had painted in his inaugural address in 1789 had given way to a sterner judgment on the realities of human history. To put it another way: the bourgeois cultural interpretation serenely lighted by the morning rays of the French Revolution had been superseded by moral demands, by a new conception of human freedom and greatness. The failure of the French Revolution for Schiller consisted in the moral perversion of its leaders, their bestial actions, and their tyranny. This reaction towards the revolution did not lead him, like most of its enemies, to political conservatism, but to thoughts on the moral improvement of mankind. Hintze further deepened and clarified his own explanation of the origin and the structure of historical phenomena in discussing Ranke's concept of "real-geistigen Tendenzen" and Troeltsch's "Ideen." In the "real-geistigen Tendenzen" Hintze recognized a dualistic structure of historical phenomena similar to the one he himself offers: "Ranke has shown the right direction in characterizing his tendencies as 'real-geistig.'" Hintze modifies his agreement with Ranke, however, by registering a major deficiency: "He has given us no explanations of the origins of these tendencies" (Hintze, 46).

Hintze then turns to Troeltsch's "Ideen" and comments as follows: "All German idealism, including Humboldt's, whose concept of ideas links him to Schelling, was inclined to consider 'these ideas' as something superhuman, emanating from the mysterious background of conscious life as a kind of revelation, and Troeltsch holds fast to this conception with warmth and conviction" (Hintze, 46). Hintze prefers Ranke's "real-geistigen Tendenzen" to Troeltsch's "Ideen," which he thinks do not take into account the material component, the "Reale" of Ranke, or what he himself prefers to call the "realtriebhafter Kräfte." Hintze reproaches both for not having accounted for the genesis of either the "Ideen" or the "Tendenzen." He understands the emergence of the historical phenomenon as the interplay of the spiritual and instinctive. What he means by the former has been discussed already. While criticizing Ranke and Troeltsch, he is also giving a concrete answer to the question of what he means by the spiritual-cultural factor and where its origins are to be sought. Hintze writes: "It seems to me that this

⁸ *The Poems of Schiller*. Translated by F. A. Bowring (London, 1916), p. 297.

process of the origin of historical ideas could be brought from its mystical darkness into the light of historical understanding by means of a 'geisteswissenschaftliche Psychologie' (Hintze, 46). The task of such a psychology would be to illuminate the spiritual tendencies, the spiritual-cultural factor, by concerning itself with "leading personalities" – be it Emerson's representative men or Carlyle's heroes. Hintze points to the fluctuating borderline between the two types. He fully recognizes the interplay of society and individual; he is not separating the spiritual factors from the material. What he wants to emphasize is that the initial impetus of the historical process is rooted in individual men: "I want to express only the opinion that historical ideas (Troeltsch), the real-spiritual tendencies of Ranke, are not revelations of the superhuman sphere, but the real work of the human community and its spiritual leaders and representatives. I am not denying the mystery of creative action from the depth of individual contemplation. Droysen's famous *x* remains, but research has to seek to reduce it to a minimum; otherwise it would be preferable to give up historical research altogether and to follow Spengler's recipe and invent history (*Geschichte zu dichten*), in which case Schiller and Shakespeare would always be superior to the modern historians" (Hintze, 49). The historical phenomenon, then, according to Hintze, has its genesis in an interplay between the instinctive drives and the deeds of men conscious of their freedom and dignity.

Near as this analysis of the historical phenomenon is to Schiller's, there apparently remains the difference referred to before. Hintze has been quoted as saying: "There is nothing in history which is not molded by the human mind," a judgment to which Schiller would not have subscribed. To him most of history remained the mere "conflict of the powers of nature among themselves." In Hintze's essay there is to be found yet another passage reflecting on the historical process: "The real basis for a dialectic conception of the historical process, it seems to me, lies in the fundamental contrast between nature and mind, necessity and freedom, the world of fermenting instinct and the world of the rational mind" (Hintze, 44). Schiller's language here has completely permeated the style of Hintze, and Schiller could not have expressed these ideas better. There is really no difference of opinion between Schiller and Hintze on this point. Schiller's definition in *Über das Erhabene* might logically lead to reducing the study of history to an enumeration of the triumphant examples of reason's victory over nature. Hintze, the historian, certainly could not subscribe to a tendency in such a direction; nor would Schiller. The derogatory passage in *Über das Erhabene* has to be understood in the context of the evolution of Schiller's mind.

III

How near Hintze and Schiller stand can finally be shown in two passages. The first is from Hintze's essay on Troeltsch: "In order to have influence in the historical world, the idea must cause a motion; and

this phenomenon, according to all historical experience, arises only from the activation of real-instinctive drives which possess a community of interest with this tendency or idea and its most likely result. Also, these real tendencies need the concentration and direction of leading minds in order to become effective" (Hintze, 44). The other passage is a reflection from Schiller's *Geschichte des dreißigjährigen Krieges*: "All men without distinction are allured by immediate advantages; great minds alone are excited by distant good. So long as wisdom in its projects counts upon system or relies upon its own strength, it forms none but chimerical schemes and runs the risk of making itself the laughing-stock of the world; but it is certain of success and may reckon with aid and admiration when it finds a place in its intellectual system for barbarism, rapacity, and superstition, and can render the selfish passions of mankind the executors of its purposes."⁹ That moral values are derived from world laws which do not depend on individual historical periods but possess general validity does not disturb Schiller and Hintze. Friedrich Meinecke wrote with regret in his book *Schiller und der Individualitätsgedanke*: "The measuring rod of general timeless reason with which the Enlightenment judged historical phenomena was retained by Schiller, and that means that it could not dawn upon him that the special and individual reason which guides them demands its own measures."¹⁰ Hintze, in the essay of 1927, expressed his criticism of Troeltsch, linking the latter's ideas to those of Meinecke: "Measures of a given culture which arise with this culture and which change with its evolution are no longer measures . . . the metaphor of a measure is justified in the historical world only where absolute values are re-accepted . . . Without the acceptance of such absolute values one can no longer speak of measuring" (Hintze, 60). Hintze's warning has not found the echo it deserved. Hintze does not advocate moralizing history; to him, in contrast to Troeltsch, history writing remains a primarily pragmatic occupation.

⁹ *SW*, XV, 53. In C. V. Wedgwood's biography, *William the Silent*, we read: "It is impossible now, indeed it was always impossible to disentangle sincere and self-interested motives . . . At all times men will be moved by deep spiritual motives, incomprehensible to the materialist, unpredictable and inexplicable in terms of politics and economics." This is one of the many passages revealing the elective affinities between Miss Wedgwood and Schiller. Wedgwood shows not only a predilection for Schiller's historical subjects, such as the Revolt of the Netherlands and the Thirty Years War, but also shares many of his convictions. Not until recently has she given us a clue to her own estimation of Schiller: "At school most of us preferred Schiller to Goethe though we knew that our German teacher regarded the prejudice with patient pity. For many, however, he must have been the poet who first opened up the riches of German literature. Oddly enough it was in handling straight history that Schiller succeeded almost best. Making allowances for the state of historical knowledge and sources in the eighteenth century, his *Thirty Years War* and *Revolt of the Netherlands* are both masterly. The technical skill with which he handles individuals and crowds, events and ideas could be studied with advantage by many a modern historian." (*Time and Tide*, XXXI [1950], p. 289-290).

¹⁰ Friedrich Meinecke, *Schiller und der Individualitätsgedanke*, (Leipzig, 1937), p. 8.

The acknowledgement of the relativity of all historical phenomena which Troeltsch attempts to escape by his concept of values immanent in the phenomenon, does not intimidate Hintze. The antinomy between freedom and necessity remains to him the riddle of human existence. The realm of freedom is the realm of the human mind. Yet Hintze warns: "Man's mind cannot create life, it can only work on it in its own way, through distinctions and evaluations, by acceptance and rejection . . . In most cases it puts itself in the service of the demands and interests of life; but when these are satisfied to a certain degree it lifts its wings to higher flights in the region of pure values and ideas. What it creates in this sphere often stands in contrast to the tendencies of the real world, in which the presuppositions and foundations of its own activities lie. There is the origin of the dialectic process. The mind is autonomous in its own sphere; it can be critical towards the tendencies of reality and even negate them; but it cannot annihilate them. It can guide and change them according to its own will – at least temporarily – but acquiescing in their direction and humanizing and dignifying them through its influence. The mind will be able to realize its own ideals only if it unites itself with strong interests, which, however, also necessitate concessions and compromises. Historical life is therefore ruled only to a very limited extent by purely spiritual forces" (Hintze, 65). Hintze does not discuss historical greatness, and yet it seems reasonable to deduce that he also would grant the title of great to the man who realizes the maximum of his ideal. Schiller judged William of Orange's greatness to be that he took a work begun in passion and shaped its development into a plan of wisdom.

IV

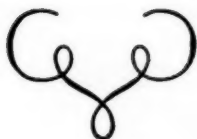
The discussion has brought us back almost to the point where we started. In the final analysis, Schiller's and Hintze's view of man as belonging to two spheres, mind and nature, freedom and necessity, determines their understanding of the genesis of the historical phenomenon. There are two other notions which deserve mention because they establish a further community between Schiller and Hintze. Hintze regrets that, in his opinion, Troeltsch foregoes the concept of a general history of mankind and of humanity as created by the enlightenment. Schiller's historical concepts are completely dependent on this idea. He has closely followed Lessing and Kant in his philosophical speculations on man's evolution.¹¹ Schiller has been reproached for being a naive optimist on account of the picture he painted of world history. Yet Hintze, the mature master of history, wants us to retain this concept as the best guide for our understanding of universal history. The high hopes for a world community upheld by Lessing, Kant, and Schiller are not abandoned by Hintze in spite of his bitter experience after the first World War.

¹¹ Immanuel Kant, *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* (1784), and G. E. Lessing, *Die Erziehung des Menschengeschlechts* (1780).

On the concluding page of his Troeltsch essay we read: "Philosophy of history – or let us rather say, reflections on history which are imbued with a philosophical spirit, indispensable for the historian and the philosopher – should never confine itself to demonstrating world historical developments in theoretical construction and free of value judgment; it is also insufficient if these reflections stop at a mere sympathetic observation and aesthetic enjoyment of cultural values of the past; its task, aside from these two modes of contemplation, legitimate in their own way, is to activate the ethical cultural intent which selects from the historical tradition of values and which brings out new creative ideals for the future, not mere fancies of the mind, but ideals possessed of the capacity of realization in this world. Such a cultural synthesis is indeed the work in which we all participate more or less consciously or hopefully. This warns us against relativism and quietism; it leads towards a healthy resolute cultural intent, towards the unshakable decision not to abandon the higher individuality either in its personal or in its national or international form, but in spite of all adverse powers to persevere and to grow according to the law of our human origins" (Hintze, 70).

If Goethean diction rings through these lines, they also echo Schiller's thoughts and language. Schiller concluded his inaugural address with a challenge to his students to let history prove to them to be an educational force stimulating their best intentions and their will to contribute towards the evolution of a world community: "To add out of our own means a contribution, and to attach our fleeting existence to the lasting claim which connects all human generations" (*SW* XIII, 23). The individual, who is part of and participates in the historical process, is thus challenged to serve the cause of freedom and progress. Realistic idealism must guide him. Schiller, after the disappointment of the Reign of Terror, like Hintze after the catastrophe of the first World War and its aftermath, realized that the work of the mind has to be done in spite of the bitter discouragement offered by historical experiences; with words reminding one of the Hamlet monologue Schiller, in *Über das Erhabene* gives expression to these ideas. "Away then with the mistaken forbearance and the weakly pampered taste, which casts a veil over the grave countenance of necessity and, in order to find favor with the senses, counterfeits a harmony between well-being and well-doing of which no traces are manifest in the actual world. Let the evil relationship confront us face to face. There is no salvation to be found in ignorance of the dangers surrounding us; it is only in forming an acquaintance with them. We find help in forming an acquaintance with our dangers in the fearfully magnificent spectacle of all-destroying, reproducing, and again destroying change, now slowly undermining, now suddenly invading – in the pathetic pictures of humanity yielding in the struggle with destiny, in the incessant flight of prosperity, in betrayed

security, in triumphant injustice,¹ and in prostrate innocence, abundantly furnished by history" (*SW* XII, 279-80). "Well-doing" is Schiller's order of the day; the categorical resistance to fate wherever the moral law requires it. "Cases may occur when fate storms all the outworks on which one has relied for security, and when nothing remains but to take refuge in the inviolability of spiritual freedom, . . . when there is left no other means of withstanding the power of nature, than by a free surrender of all sensuous interests, — dying by one's own moral force before one falls victim to physical force. Life is not the supreme good where moral law is to be fulfilled against all odds" (*SW* XII, 279). World history is tragic as human history. World history is the proving ground of the individual; his lot lies beyond happiness and unhappiness.



NATIONAL SCHILLER ESSAY CONTEST

In commemoration of the two hundredth anniversary of the birth of Friedrich von Schiller the Carl Schurz Memorial Foundation announces a National Schiller Essay Contest under the following terms:

1. Graduate students and college seniors (classes of '59 and '60) in the United States, its territories, and possessions may participate.
2. Any subject involving Schiller may be chosen by the participant upon consultation with his professor.
3. Essays must be limited to 5,000 words and may be in English or German. Manuscripts must be typed.
4. Manuscripts must reach the Carl Schurz Memorial Foundation, 420 Chestnut Street, Philadelphia 6, Pa., on or before December 31, 1959. Manuscripts should be submitted under pseudonyms; name and address of author should be given in accompanying sealed envelope with pseudonym indicated on the outside. Manuscripts will be returned if return postage is enclosed.

Prizes will be awarded early in 1960 as follows:

First Prize\$250

Second Prize 150

Ten Third Prizes of
one set of Schiller's works each

SCHILLERS „NÄNIE“

WALTER GAUSEWITZ
University of Wisconsin

Auch das Schöne muß sterben! Das Menschen und Götter
bezwinget,

Nicht die eherne Brust rührt es des stygischen Zeus.

Einmal nur erweichte die Liebe den Schattenbeherrscher,
Und an der Schwelle noch, streng, rief er zurück sein Geschenk.

Nicht stillt Aphrodite dem schönen Knaben die Wunde,
Die in den zierlichen Leib grausam der Eber geritzt.

Nicht errettet den göttlichen Held die unsterbliche Mutter,
Wann er, am skäischen Tor fallend, sein Schicksal erfüllt.

Aber sie steigt aus dem Meer mit allen Töchtern des Nereus,
Und die Klage hebt an um den verherrlichten Sohn.

Siehe! da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle,
Daß das Schöne vergeht, daß das Vollkommene stirbt.

Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten, ist herrlich,
Denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab.

Es mag wohl höchst unpassend erscheinen, ein *nainion*, einen Trauer-
gesang, unter allen Dichtungen Schillers betrachtend hervorzuheben bei
Gelegenheit der Feier dieses Jubeljahres. Es sollte doch eigentlich von
Freiheit und Männerwürde die Rede sein. Doch wird eingehendere
Betrachtung nicht nur die Wahl dieses Gedichtes rechtfertigen, sondern
auch gerade diese Elegie als besonders geeignet erscheinen lassen, die
charakteristisch künstlerische Persönlichkeit Schiller klarstellend zu feiern.

Dabei ist es kaum nötig darauf hinzuweisen, daß diese „Nänie,“ im
elegischen Versmaß, nicht eigentlich eine Elegie im Sinne unserer mo-
dernen Auffassung des Begriffs darstellt. Wie in der Antike und noch
im 18. Jahrhundert wurde bekanntlich Gedankliches ernster und heiterer
Färbung in diese traditionelle Form des Distichons gefaßt, also nicht
nur das, was wir Moderne gewohnt sind mit dem Wort elegisch zu ver-
binden. In dieser Tradition hat auch Schillers Gedicht seinen Ursprung.

Es ist wohl bezeichnend, daß die Entstehung dieser Klage nicht als
auf einen bestimmten Verlust oder ein trauriges Ereignis bezüglich sich
ermitteln läßt, wie etwa Goethes fast gleichzeitige erhabene Elegie „Eu-
phrosyne.“ Diese Nänie ist überhaupt keine ereignisbestimmte Gelegen-
heitsdichtung. Es findet sich hier kein Ich und kein Du einer persön-
lichen Beziehung. Ursprung des Gedichts ist in einer Betrachtung zu
suchen. Es ist lediglich einer Idee gewidmet, von der es ausgeht, ohne
deshalb weniger Erlebnisdichtung zu sein. Darin stellt es die charak-
teristische Gedankenlyrik Schillers dar.

Die Betrachtung ist eine Thanatopsis im Geiste des reifen Schiller

von 1799. Das Jahr hier hervorzuheben ist nicht belanglos. Es soll daran erinnern, daß wir in dieser „Nänie“ Schillers letztes Gedicht in diesem Versmaß und überhaupt sein letztes Gedicht (im engeren Sinn des Worts) vor uns haben – mit einziger Ausnahme seines „Das Lied von der Glocke.“ Wie Schiller sonst, seine philosophisch-ästhetischen Studien mit philosophischen Gedichten begleitend, den gewonnenen Boden abgrenzte, so sicherte er in diesem Gedicht den reifen, schwer erworbenen, geistigen Ertrag auf diesem Boden. Es ist dies demnach philosophische Gedankenlyrik in einer Konzentration, wie sie Schiller ganz selten gelungen ist.

„Auch das Schöne muß sterben!“ mit diesen Eingangsworten ist Thema der Betrachtung und Grundakkord dieses feierlichen Liedes angegeben. Die ergriffene Tragweite der hier zusammengefaßten bitteren Erkenntnis erhellt sich nur für den, der teilnehmend Schillers Kampf um Klarheit in der eben abgeschlossenen „philosophischen“ Dekade mit erlebt hat. Einem solchen Teilnehmer ist bewußt, was das Schöne in der idealistischen Gedankenwelt des klassischen Dichters bedeutet – nicht nur philosophisch-ästhetisch, nicht nur anthropologisch-entwicklungsgeschichtlich, sondern ganz persönlich-befreiend.

Dieses eingehend darzustellen an Hand seiner Schriften, von den Kallias-Briefen bis zu dem Aufsatz *Über das Erhabene*, ist hier selbstverständlich nicht der Ort. Suchen wir dieses kurz zusammenzufassen mit dem Hinweis darauf, daß das Schöne die höchstmögliche verkörperte Form der Schönheit ist, wo das Physikalische im Schönen schon dem Absoluten der Idee sich zu nähern scheint. Gipfel einer solchen vergegenständlichten Schönheit ist für das sittlich-sinnliche Wesen Mensch als Betrachtenden der schöne Mensch als das Betrachtete, weil in dieser Erscheinung das Bedürfnis beider Richtungen seines Wesens befriedigt ist. „Und doch ist es die Menschheit allein, in die der Grieche alle Schönheit und Vollkommenheit einschließt“ (*Anmut und Würde*).

Das war für Schiller eine tiefe Überzeugung, da er Schönheit als manifestierte Freiheit sah, die eigentlich nur im Menschen verwirklicht, gerade ihn vor der ganzen schönen Naturwelt auszeichnend verherrlicht. Den Begriff dieser Freiheit hatte er an Kant, doch in eigenem Sinn, vertieft seit dem verfehlten Bemühen um eine objektive Schönheit in den Kallias-Briefen.

Die verkörperte Schönheit im Menschen hatte Schiller innerhalb des eben verflossenen Jahres in dem Gedicht „Das Glück,“ selber der beglückt Betrachtende, als Göttergabe gefeiert. Dort lag der Nachdruck auf der „architektonischen“ Schönheit und ihrer Macht als reiner Naturgabe:

Zürne der Schönheit nicht, daß sie so schön ist, daß sie verdienstlos
Wie der Lilie Kelch prangt durch der Venus Geschenk.
Laß sie die Glückliche sein, du schaust sie, du bist der Beglückte.
Wie sie ohne Verdienst glänzt, so entzückt sie dich. (47-50)

„Auch das Schöne muß sterben!“ Diese höchste Göttergabe, am

Menschen dargestellt, muß mit dem Menschen, als Naturwesen sich darin von der Naturwelt nicht unterscheidend, sterben. So gesehen bezeichnet diese „Nänie“ nicht nur allgemein einen Abschluß in einem größeren gedanklichen Zusammenhang, sondern stellt als ergänzende Kehrseite zu jenem früheren Gedicht Schlußglied in einer spezifischen Besinnung dar.

Der Ton des früheren Gedichts, in dem die Macht des Schönen erklang, klingt noch in Erinnerung nach in der Wendung: „Das Menschen und Götter bezwinget,“ um sofort zu dem angestimmten Ton dieses Liedes zurückzukehren: „Nicht die eherne Brust rührt es des stygischen Zeus.“ Dieses einleitende *Nicht* wiederholt sich noch zweimal, um diesen gegensätzlichen Grundton hervorzuheben. Schiller wäre nicht Schiller, wenn er dieses Weltprinzip nicht dramatisch als ein Ringen, einen Kampf zweier mächtiger Gegner sähe: die höchste Schönheit, in menschlicher Gestalt sogar ihre Macht über die Götter behauptend, steht dem übermächtigen Feind alles körperlich Geformten gegenüber.

Um diesen Kampf in ein Bild, in ein Gedicht zu fassen, bewegt sich Schiller in der ihm vertrauten Luft des Griechentums, wo die Phantasie der alten Welt Ideale in idealisierenden Verkörperungen nach ihrem Bilde schuf. Doch soll Schillers gestaltendes Verfahren nicht etwa als nacheifernde Anlehnung an die Griechen betrachtet werden. Denn die Antike hat nun einmal für ihn nicht mehr die Bedeutung von vormals. Er ist nicht mehr der Schiller der achtziger Jahre, der noch ausschließlich mit Winckelmanns Augen die Griechenwelt auffaßte. Er ist sogar nicht mehr der Schiller von 1793, dem Jahre seines Aufsatzes *Über Anmut und Würde*. Das bezeugen seine beiden Schriften *Briefe über die ästhetische Erziehung*, in denen die einmalige Mustergültigkeit griechischer Kultur erschüttert, und *Über naive und sentimentalische Dichtung*, worin die moderne Dichtung von dem Druck des absolut Exemplarischen antiker Kunst befreit wurde. Das war für ihn eine geistig entlastende und künstlerisch fördernde Errungenschaft gewesen.

Dennoch beschwört Schiller zunächst in drei Distichen hervorragende Gestalten der antiken Sage, weil sie ihm aus einer Jugendlektüre zum Erlebnis, im vertrauten Umgang befreundete Begleiter, geworden sind. Er konnte bei seinen humanistisch gebildeten Zeitgenossen eine verständnisvolle Resonanz voraussetzen, die bei einer heutigen Lexikonkenntnis fraglich ist. Jedenfalls ist es bezeichnend, daß Schiller bei den Gestalten, deren Schicksal als illustrative Belege zu dem angegebenen Thema dient, mit Ausnahme der Aphrodite keine Namen nennt.

Für sich betrachtet, scheinen die nächsten drei Distichen mit ihren illustrierenden Beispielen sich auf *einer* Ebene zu bewegen, wie etwa Reliefbilder eines antiken Frieses. Schon dieses bloße Aneinanderreihen wirkt intensivierend, indem es durch Wiederholung den vorangestellten Gedanken bekräftigt und bestätigt. In der Sprache der Musikkunde ausgedrückt, stellen diese „Verspaare“ abgewandelte Variationen des Grundthemas dar: die Macht der Schönheit der Übermacht des Todes

gegenübergestellt. Doch ist nun die Reihenfolge dieser Variationen das Bedeutende und Sinngebende.

„Einmal nur erweichte die Liebe den Schattenbeherrscher.“ Mit dem *Einmal nur* scheint die erste Variation momentan zu stocken, in einen anderen Ton stimmen zu wollen. Die Liebe, die Orpheus' höchster Kunst, wie jeder sinnlich gestalteten Schönheit in der Kunst zugrunde liegt, vermag seiner Klage und seiner Bitte überwältigende Wirkung zu verleihen. Denn daß sogar Hades, der Gott der Unterwelt, von dem Schönen in der höchsten Kunst eines Orpheus bezwungen, an sich irre wurde, zeugt noch von der Macht der Schönheit. Auch nur einmalige Erbittlichkeit würde den stygischen Zeus in seinem Wesen aufheben. Doch die leise Hoffnung, die aufsteigen möchte, ist trügerisch. Denn die Bedingung, die sich an diese scheinbare Inkonzistenz des Herrn über alles Körperliche knüpft, heißt im Grunde, dem sinnlichen Wesen Mensch Unmögliches zumuten. Orpheus müßte aufhören Mensch zu sein, um die Bedingung zu erfüllen. Deshalb erklingt sofort wieder das Grundthema im Mollton: „Doch an der Schwelle noch, streng, rief er zurück sein Geschenk.“

Daß diese Deutung nicht luftiges Spiel der Phantasie ist, geht aus einer gedanklich parallelen Stelle hervor in der zweiten Strophe des Gedichts „Das Ideal und das Leben“ (1795). Hier beruft sich Schiller auf die Sage von Persephone und sieht ihre Rückkehr aus dem Hades vereitelt durch ihr Gebundensein an das Physikalische:

Selbst der Styx, der neunfach sie umwindet,
Wehrt die Rückkehr Ceres' Tochter nicht:
Nach dem Apfel greift sie, und es bindet
Ewig sie des Orkus Pflicht.

Auch Orpheus' Liebe — für Schiller einst „der Riß zum unendlichen Weltall“ — überwältigend in seinem Gesang zum Ausdruck kommend, erweist sich letztlich als menschlich-sinnliche. Mit dem Auge, sogar dem freiesten Sinne (26. Brief *Über die ästhetische Erziehung*), muß Orpheus sich der körperlichen Gestalt seiner Eurydike vergewissern (er kann nicht „an dem Schein sich weiden“), und sie und er verfallen dem Schicksal alles Sinnlichen.

Schillers Ausdeuten solcher Sagen nach seinem Sinn mag eigenwillig und sogar gewaltsam erscheinen, doch verfährt er darin nicht mehr noch minder souverän als die mythenausbildende Hoch- und Spätantike.

In dem zweiten Variationsbild wird durch die Macht des Schönen sogar die Welt der Olympier in dieses Ringen um Dauer in der Vergänglichkeit hineingezogen. Gerade die Schützgöttin der Schönheit und der Liebe, die nach Schillers Ausdeutung der *Ilias* die alleinige Kraft besitzt, „Anmut“ zu verleihen (*Anmut und Würde*) hat sich in die „architektonische Schönheit“ ihres eigenen Werkes verliebt. So mächtig ist die Schönheit! Doch auch die Göttin konnte nicht verhindern, daß Adonis, von dem Zufall, dem alles physikalisch Schöne ausgesetzt ist, hier in der Form eines Ebers überrascht, in ihren Armen verbluten mußte.

So übermächtig ist der Tod! Das dieser Variation vorangestellte *Nicht*, durch das *Einmal nur* soeben vorübergehend abgelöst, wiederholt mit stärkerem Nachdruck das thematische *Nicht* des vorvorigen Distichons.

Wenn in dieser zweiten Variation eine thematische Steigerung in dem Ringen der beiden Mächte spürbar wird, so erreicht das sich steigernde Thema im dritten dieser Distichen den Gipfel mit dem Schicksal des Achilles und seiner göttlichen Mutter Thetis.

Nicht errettet den göttlichen Held die unsterbliche Mutter,
Wann er, am skäischen Tor fallend, sein Schicksal erfüllt.

Achilles galt neben Herakles Schillers dauernde Vorliebe, weil er in beiden wegen ihrer Abstammung das Göttliche und Menschliche, das Geistige und Körperliche in *einer* Gestalt sinnbildlich verwirklicht sah. Doch hat für Schiller gerade Achilles eine ganz andere Bedeutung als ein Orpheus oder Adonis. Schon die Phantasie der antiken Welt hat, schöpferisch an Achilles' Schicksal weiterbildend, den „göttlichen Held“ dem Zwielficht des Mythos entrückt und dem Halbhistorischen genähert. So konnte er für Schiller gefühlsmäßig auf *einer* Ebene neben den historischen Gestalten eines Plutarch stehen.

Wenn nun Achilles im Gedicht das *epitheton ornans* „göttlicher Held“ beigelegt wird, so geschieht das nicht, oder jedenfalls nur nebenbei, wegen seiner Abstammung von der göttlichen Mutter. Denn selbst die erfinderischen Bemühungen ihrer Mutterliebe vermochten nicht den Körper des Sohnes vor dem unumgänglichen Schicksal alles Körperlichen zu bewahren. Achilles ist der göttliche, weil in ihm das Erbteil von dem menschlichen Vater und der göttlichen Mutter harmonisch entwickelt, exemplarisch und einmalig zum Ausdruck kommt. Die Schönheit und männliche Kraft wurde ihm schon als Gabe mit in die Wiege gegeben. Das eben hatte Schiller noch in dem oben angeführten Gedicht „Das Glück“ mit ausdrücklicher Hervorhebung seiner Gestalt besungen: „Zürne dem Glücklichen nicht, daß den leichten Sieg ihm die Götter / schenken“ . . . „War er weniger herrlich, Achilles, weil ihm Hephästos / Selbst geschmiedet den Schild und das verderbliche Schwert?“ – Doch das Heldische der Gesinnung und Haltung dem ihm vorausgesagten Schicksal gegenüber ist Selbsterrennen, eigenes Verdienst. Was Achilles in Schillers Augen auszeichnet, ist, daß er fähig ist, den Tod zu wollen, wo ein Ausweichen vor dem Tode, dem gebieterischen physikalischen Selbsterhaltungstrieb zuliebe, ihn dem gemeinen Naturwesen gleichstellen würde. „Alle anderen Dinge müssen; der Mensch ist das Wesen, welches will“ (*Über das Erhabene*). Das ist Wesensvorzug des Menschen, das ist seine Freiheit. Doch ist Achilles der große Freie unter vielen Unfreien nicht nur aus diesem Grunde, denn ein solcher Willensakt grenzt stark an einen stoischen Zwang. Für Achilles ist es ganz natürlich, seine physikalische Existenz einzusetzen. Er kann als physikalisches Wesen sich nicht zurückziehen von dem großen Unternehmen des griechischen Heldentums vor Troja. Bei ihm stimmen Impuls und moralischer Wille zusammen, sodaß mit Recht von

ihm gesagt werden kann bei seinem Tode: „er erleidet nicht das Schicksal, . . . denn eh es bis zu ihm kommt, ist es schon seine eigene Handlung geworden“ (*Über das Erhabene*).

Mit dem Geschick in hoher Einigkeit,

.....
Empfängt er das Geschoß, das ihn bedräut,

Mit freundlich dargebotnem Busen

Vom sanften Bogen der Notwendigkeit. („Die Künstler,“ 1789)

Darum kann die Steigerung in der Reihenfolge zu Achilles hinführen und in ihm als Ideal gipfeln. „Denn in dem Idealschönen muß sich auch das Erhabene verlieren“ (*Über das Erhabene*). — An dieses Bild des Todes schließt sich das nächste Distichon fast noch als Folge zu dem letzten Bild an. Doch durch das vorangestellte *Aber* nach dem dreimaligen *Nicht* steht es schon thematisch in weiterem Abstand von der Reihenfolge.

Aber sie steigt aus dem Meer mit allen Töchtern des Nereus,
Und die Klage hebt an um den verherrlichten Sohn.

Mit dem *Aber*, das dem *crescendo* des wiederholt ertönenden *Nicht* entgegentönt, kündigt sich, zwar noch verdeckt, schon eine andere Dominante an. Der Sage nach wurde Achilles von Thetis und ihren Schwestern und den neun Musen in einem ergreifenden *nainion* betrauert. So auch hier. Doch klingt das Eingangsthema: „Auch das Schöne muß sterben“ zum letztenmal als klagender Ton durch. Gewiß geht hier die Klage aus einem persönlichen Verlust der Thetis hervor. Sie hätte der Schönheit in dieser verkörperten Form ewige Dauer gewünscht. Auch eine Klage ist eine Feier, bei der ein Ideal als Maßstab der Gedächtnisfeier zugrunde liegt. Tonangebend ist hier das Wort *verherrlicht*. Denn der Beklagte wird nach Maßstab eines Ideals verherrlichend bewertet. Darin liegt eine Abwandlung des Motivs. In diese Klage stimmen alle Götter und Göttinnen ein:

Siehe! da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle,
Daß das Schöne vergeht, daß das Vollkommene stirbt.

Mit diesem *Siehe!* und dem durch seine Stelle im Vers nachdrücklichen Wort *alle* schwillt diese Nänie an zu einem mächtigen Pän, dessen Grundgehalt um das Idealschöne geht, „daß das Vollkommene stirbt,“ — „in dem sich auch das Erhabene verliert.“

Damit klingt dieses Schicksalslied anscheinend in einem mächtigen Mollakkord aus. In dem soeben versinnlichten Ringen um Behauptung gegen eine Übermacht ist die geformte Schönheit natur- und schicksalsbestimmt zu unterliegen, weil sie sich in einem ungünstigsten dauerlosen Gefäß verkörpern muß.

Doch schon diese Klage selbst leitet über zu dem Schlußdistichon, in welchem der Mollton in Dur übergeht, von ihm übertönt wird. Führende Stimme ist hier das Wort *herrlich*:

Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten ist herrlich.
Denn was das Klaglied an Achilles verherrlicht, ist das Unterscheidende

seines hohen Menschentums, in dem Geistiges und Sinnliches ver-eint in Erscheinung trat. Das ist Ausklang und Aussöhnung zugleich. Denn unterliegen heißt nicht endgültig erliegen.

Achilles ist Idealbild. Als solches ist er unsterblich. Aus dem Ideal ins Leben gerufen – „es ist der Geist, der sich den Körper baut“ – kann dieser Achilles kein Ende finden. Er ist wie Helena, von der Goethe zeugen sollte, frei von Chronos, dem Herrscher über Zeitliches und Transitorisches. Zu Achilles' Bild haben Völkerschaften, Geschlechter und Zeitalter gestaltend und ausbildend beigetragen, indem sie, ihr geistiges Gut entwickelnd, in seine Gestalt ihre Ideale verkörperten. Dieses Verkörpern heißt zusammengefaßt: „Dichten.“ In diesem Sinne hatte Schiller den Dichter, der in höchster Potenz diese Gabe besitzt, als Bewahrer der Natur – der „wahren Natur“ – bezeichnet, in dessen Hand „der Menschheit Adel“ gegeben ist („Die Künstler“, 1789). Der Geist, der der Gestalt das Leben gibt, wird gerade auch diesen Achilles immer wieder erstehen lassen, wie er stets in der Kunst vergängliche sinnliche Gestalten zu dauernden sinnbildlichen Gestalten erhebt. Diesen Gedanken hatte Schiller schon vor zehn Jahren, zwar damals noch stark auf Moll gestimmt, antizipiert: „Was unsterblich im Gesang soll leben, / Muß im Leben untergehn“ („Die Götter Griechenlands“). Die Bestätigung dafür, noch bei Lebzeiten des Dichters und kurz nach seinem Tode, ist Goethes „Achilleis“ und Kleists Drama, das die Gestalt des Achilles ins Leben ruft.

Denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab.

Mit diesem Ausklang schließt das Gedicht. Es ist hier ein Bild, das der Umwelt und dem Geist des Gehaltes entspricht. Der Orkus, nach Homer in gleicher Entfernung von Göttern und Menschen, ist der Aufenthalt der aus dem Leben Geschiedenen. In dieser Unterwelt führen sie als wesenlose Schatten ein ewiges Halbleben. Die einzige Unsterblichkeit nach antiker Auffassung ist der Ruhm, das Nachleben in dem liebevollen Gedenken der Hinterbliebenen und der Nachwelt. Doch der Ruhm, seit der Renaissancezeit immer wieder redeschmückend als Unsterblichkeit umschrieben, wird hier im Sinne dieses Gedichts mit eigenem Leben neubeseelt. Diesen Sinn hatte Goethe kaum ein Jahr früher in seiner Elegie „Euphrosyne“ gefaßt:

Laß nicht ungerühmt mich zu den Schatten hinabgehn!
Nur die Muse gewährt einiges Leben dem Tod.
Denn gestaltlos schweben umher in Persephoneias
Reiche, massenweis, Schatten vom Namen getrennt;
Wen der Dichter aber gerühmt, der wandelt, gestaltet,
Einzel, gesellet dem Chor aller Heroen sich zu.

Nicht nur im Geiste der antiken Umwelt, sondern nach den Absichten Schillers in diesem Gedicht ist Achilles unsterblich. Also nicht wegen seiner Waffentaten, sondern weil er im Sinne Schillers „am skäischen Tor fallend, sein Schicksal erfüllt.“ Nun heißt für den Men-

schen „sein Schicksal erfüllen,“ die von der Natur seinem Willen überlassene Bestimmung erfüllen: wirklich Mensch sein, denn

Wer keinen Namen sich erwarb noch Edles will,
Gehört den Elementen an. (*Faust*, 9981-82)

Das war die Heldentat des Achilles. Das ist auch Inhalt der verherrlichenden Feier aller Götter. Zugegeben waren die Götter, wie wir sie aus Homer kennen, nicht Philosophen der Kantischen Epoche. Doch liegen diese Erwägungen, „daß das Vollkommene stirbt,“ ihrer Feier zugrunde, und sie können weinen, wie es nur Göttern ansteht. In diese Feier stimmt das geistige Wesen Mensch mit ein, während noch eben das sinnliche trauerte.

Das letzte Distichon, Aussöhnung und zugleich Ausklang zu der Betrachtung, wendet sich der realen Welt des Betrachtenden zu. Das ist das Charakteristische an Schiller, wie wir ihn sonst kennen, z. B. in den Schlußparagraphen seiner Aufsätze. So ist auch hier die Schlußwendung zugleich eine Anwendung, eine Mahnung, dem Ideal nachzustreben. Das heißt nun selbstverständlich nicht allgemein, was man gewohnt ist, in die zur Banalität gewordenen Phrase zu fassen: „das Ideal aktivieren.“ Das Ideal ist die Gestalt Achilles, und der Aufruf ist einer zu einem freien, das heißt schönen, das heißt harmonischen Menschentum. Das geht so klar aus dem Zusammenhang der Distichen hervor, daß man fast versucht wäre, eigenwillig dem Text Gewalt anzutun und das letzte *Auch* mit besonderem Nachdruck als Bindewort zu lesen.

Der Reiz dieses Gedichts liegt in einer verdeckten Ambivalenz, indem es sich, ohne auch mit einem Wort abzuschweifen, auf dem sinnlichen Terrain der Antike bewegt, während doch dieses Terrain für den Eingeweihten in jeder Zeile von dem nie ausgesprochenen geistigen Gut des 18. Jahrhunderts seine Bedeutung erhält.

Die Gestalten, die diesen sinnlichen Raum der Antike beleben, sind monumentale Gestalten – monumental in ihrer einmaligen Überlebensgröße. Dieses Monumentale suchte Schiller durch die gemäße äußere Form sinnfällig monumental zu gestalten. Dazu bot sich ihm kein geeigneteres Gefäß als der fest umrissene klassische elegische Vers. Diese streng durch Vorschrift geregelte Form sollte auch den Sinngehalt dieses Gedichts durch eine kongeniale Gestalt unterstützen. Dazu kam, daß das Distichon für Schiller seit 1795 überhaupt beliebtes Gefäß seiner Gedankendichtung geworden war. Denn er sah in der überpersönlichen klassischen Stilisierung ein Requisit der höchsten Kunst erfüllt. „Leidet die Eigentümlichkeit des darzustellenden Objekts durch die Geistesigentümlichkeit des Künstlers, so sagen wir die Darstellung sei manieriert. – Das Gegenteil der *Manier* ist der *Stil*, der nichts anders ist als die höchste Unabhängigkeit der Darstellung von allen subjektiven und allen objektiv zufälligen Bestimmungen. *Reine Objektivität* der Darstellung ist das Wesen des guten Stils: der höchste Grundsatz der Künste“ (Kallias Brief an Körner, 28.2.1793).

Was dort gleichsam an der Eingangschwelle zu Schillers Hochklassik

von ihm als ästhetisches Prinzip formuliert wurde, findet in dieser „Nänie“, die hochklassische Periode abschließend, letzten künstlerischen Niederschlag.

Doch täuschte sich der Dichter in der „Unpersönlichkeit“ dieses Gedichts, obwohl heute noch mancher einem solchen „schematisierten“ Vers jede feine persönliche Nuancierung absprechen möchte. Darauf einzugehen ist hier nicht der Ort. Nicht zu verkennen ist die gestaltende Hand Schillers. Charakteristisch ist schon das Antithetische. Gewiß ist eine Antithesenfassung Wesenszug des Distichons, doch das gegeneinander Abgewogene, das Schillers Blankversen ein eigenes Gepräge gibt, kennzeichnet auch diese Verse als die seinen. Verglichen mit den Distichen eines Goethe oder gar eines Hölderlin, erscheinen diese als mit dem Meißel gehauen. Von diesem antithetisch gestaltenden Geist zeugen im Gehalt beispielsweise Verbindungen wie folgende: eherne Brust; stygischer Zeus; nicht: einmal nur; nicht: aber; der göttliche Held: die unsterbliche Mutter; herrlich Klaglied: klanglos.

Schiller vermochte diesem strengen Vers eine Geschmeidigkeit zu geben, wie sie nur dem in dieser Form sicher Beheimateten gelingen konnte. Man betrachte vergleichend z. B. den Hexametervers – es ist der einzige Grundhexameter (*Odyssee* I, 1) im ganzen Gedicht: „Siehe! da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle,“ und „Einmal nur erweichte die Liebe den Schattenbeherrscher.“ Was mit einem anscheinend spröden Versmaß erreicht werden kann, bekundet ähnlich die letzte, sogenannte Pentameter- oder Zäsurzeile, die sich von den sechs anderen Pentameterversen gerade in der Behandlung der Zäsur abhebt. Diese Freiheit im Gesetz, die nebenbei wohl auch vor Eintönigkeit bewahrt, ist was jedem Vers, dem Gehalt entsprechend, die notwendige Gestalt gibt.

Man kann sich eines Vorsicht gebietenden Gedankens bei einer Betrachtung dieser Art nicht erwehren: die Gefahr, einer Dichtung etwas „aufzudichten“, ist groß. Achilles als Vorkämpfer eines idealistischen Voluntarismus zu deuten, und die Anwendung aus einer solchen Deutung zu ziehen, dürfte manchem anfechtbar erscheinen. Doch wenn man Schillers Dichtung wie das Wirken jedes Dichters als Organismus sieht, so darf jeder Teil des Gewächses nicht nur mit dem Ganzen nicht im Widerspruch stehen, sondern muß sich ihm organisch einfügen.

Das Jahr 1799 bringt Schillers philosophische Periode, die Dekade seiner philosophischen Aufsätze und Gedichte, zum Abschluß. Es ist auch das Jahr der Ausgestaltung des *Wallenstein*, bei welchem die Max-Thekla Handlung den Dichter noch spätestens beschäftigte. Max wird für ihn im Verlauf der Ausgestaltung, als Gegensatz zu Wallenstein, repräsentativer, freier, moralischer Willensmensch. Er ist die erste reife Ausgestaltung dieses sittlichen Ideals im dramatischen Schaffen des Dichters. Nun fällt diese Beschäftigung zeitlich gerade vor diese „Nänie.“ Von diesem Blickpunkt aus gesehen, ist Theklas wehmütige Klage über das Los des Schönen – nur für sich betrachtet – die ge-

danklich unabgeklärte Stufe im Wachstum, die von dem Gedicht „Das Glück“ (1798) zu dieser „Nänie“ (1799) hinleitet.

Die nächsten Dramen, von *Maria Stuart* bis *Die Braut von Messina*, führen im Drama aus, was höchste künstlerische Beschränkung dem Kundigen im Gefüge dieser „Nänie“ zusammenfassend und vorbereitend offenbart.

Doch die eigentliche dichterische Vorstufe zu diesem Gedicht ist gestaltlich und inhaltlich in einer Motivtafel von 1796 zu suchen. Diese rufen wir hier wieder ins Gedächtnis, um den inneren Gehalt der „Nänie“ in seinem wahren für Schiller charakteristischen Sinn hervorzuheben.

Millionen beschäftigen sich, daß die Gattung bestehe,
Aber durch wenige nur pflanzt die Menschheit sich fort.
Tausend Keime zerstreuet der Herbst, doch bringet kaum *einer*
Früchte; zum Element kehren die meisten zurück.
Aber entfaltet sich auch nur *einer*, einer allein streut
Eine lebendige Welt ewiger Bildungen aus.



SCHILLER AS TRANSLATOR: A STUDY IN TECHNIQUE

SISTER MARY FRANCES, S.N.D. de N.
Trinity College, Washington, D. C.

Literary criticism ranks Friedrich Schiller high among the great creative writers of German literature. It comes as something of a surprise, therefore, to one who has known only the creative works, to find among the volumes of the *Säkular-Ausgabe* of Schiller's works two that are entitled "Übersetzungen." The initial surprise is somewhat mitigated, however, when one discovers that most of the so-called "Übersetzungen" are in the nature of *Bühnenbearbeitungen*, for one recalls Schiller's life-long interest in the stage, his early position as playwright at the theater in Mannheim, and finally his association with Goethe in the years after the latter had undertaken the direction of the Weimar Theater.¹ The two volumes contain stage adaptations of plays from three languages: *Macbeth* from the English of Shakespeare; *Der Parasit* and *Der Neffe als Onkel* from the French of Picard; *Phädra* from the French of Racine; *Iphigenie in Aulis* and *Szenen aus den Phönizierinnen* from Joshua Barnes's Latin version of the Greek plays of Euripides. They contain also Schiller's version of *Turandot* from the Italian of Gozzi, which, however, Schiller knew only in the German prose translation of Friedrich August Clemens Werthes. The volumes contain finally, three selections from Vergil's *Aeneid*, the only translations not destined for the stage. Excluded from these volumes are, with the exception of *Turandot*, Schiller's stage adaptations of works originally written in German or adapted from already existing German translations of foreign works, such as Goethe's *Egmont* and *Iphigenie auf Tauris*, Lessing's *Nathan der Weise*, or Shakespeare's *Othello*, the latter an adaptation of Johann Heinrich Voss's German translation.

Of the three Vergil translations, one has been largely neglected by the critics—Schiller's youthful translation of a relatively short, but highly poetic, passage in Book I of the *Aeneid*: "Der Sturm auf dem Tyrrhener Meer." In selecting this passage as the main object of the present study, I am doubly motivated: first, the passage provides, by reason of its neglect by such critics as I have been able to consult, a fruitful field for original observation; second, it lends itself, by reason of its comparative brevity, to intensive study within the limits necessarily pre-established for this discussion.

Schiller's acquaintance with Vergil dates from his student days in the Military Academy at Stuttgart. In 1780, there appeared in the eleventh issue of the *Schwäbisches Magazin* Schiller's hexameter translation of the famous "Sturm auf dem Tyrrhener Meer" from Book I of the *Aeneid*. It was perhaps "ein Resultat der Virgilvorlesungen Friedrich Ferdinand Drücks . . . die Schiller in seinem letzten Studienjahr be-

¹ v. Karl Vietor, *Goethe* (Bern, 1949), pp. 109-110.

suchte,"² although it may well have originated at a yet earlier date. Its hexameters present an interesting contrast to the ottava rima of Schiller's later translations from the *Aeneid*, especially in view of his likewise later criticism of Voss's hexameter translations: "Vosses Behandlung der Griechen und Römer ist mir, seine alte Odysseen ausgenommen, immer ungenießbarer. Es scheint mir eine bloße rhythmische Kunstfertigkeit zu seyn, die um den Geist des jedesmaligen Stoffs wenig bekümmert, bloß ihren eignen und eigensinnig kleinlichen Regeln genüge zu thun sucht."³

The "Sturm auf dem Tyrrhener Meer," which in Schiller's version occupies 143 lines, is a fairly literal rendition of 123 lines (34-156, inclusive) in the original.⁴ The additional lines in Schiller's translation represent no substantial additions to the original thought. They are to be recognized as a kind of aesthetic capitulation before the superior resources for condensation inherent in Latin. If one remembers that Schiller was at this time, even by the broadest estimate, still only twenty-one years of age, one is not unduly surprised that it is the Vergilian figures of speech which prove his greatest stumbling-block. The opening lines of his selection are a case in point. In Vergil we read:

Vix e conspectu Siculae telluris in altum
vela dabant laeti et spumas salis aere ruebant,
cum Iuno aeternum servans sub pectore vulnus
haec secum . . . (34-37)

In Schiller:

Kaum entschungen sie sich der Schau an Siziliens Küsten
Freudejauchzend empor in die Höhe mit rollenden Segeln
Und durchschnitten mit ehernen Stacheln die schäumende Salzflut,
So begann aufs neue Saturnias ewige Wunde
Frisch zu bluten, und dachte sie so im innersten Herzen . . .⁵

Some of the excessive verbiage here is to be accounted for by Schiller's apparent misinterpretation of Vergil's first use of metonymy: "in altum" means "onto the deep," not, as Schiller would have it, "empor in die Höhe." That the compactness of "spumas salis aere ruebant" resisted a similar compactness in translation, however, is due not to a failure in comprehension — Schiller's translation reproduces the thought correctly enough — but to a failure to find a German equivalent for the metonymy of "salis" and "aere." In the words "cum Iuno . . . haec secum," it is the subtle word order which eludes Schiller and compels him to amplification. Thus what Vergil has rendered in nine words, becomes in Schiller a cumbersome seventeen: "So begann . . . im innersten Herzen."

² *Schillers Sämtliche Werke* (Stuttgart, n.d.), X, Einleitung, xv. Henceforth cited as *Werke*.

³ *Schillers Briefe*, ed., Fritz Jonas (Stuttgart, n.d.), V, 387. Other references to the letters are to this edition.

⁴ This and all further references to the *Aeneid* are to the text edited by J. W. Mackail, Oxford, 1930.

⁵ This and all further references to Schiller's translation of the passage under discussion are to the text in *Schillers Sämtliche Werke*, X, Anhang, pp. 286-291.

The "frisch" of Schiller's lines introduces a new concept, and one far less portentous than Vergil's "aeternum servans . . . vulnus," where the word order subtly contrives to attach the overtones of "aeternum" by proximity to "servans," but by grammatical relationship to "vulnus."

More often than not, Vergil employs the technique of interlocking word order to avoid frequent use of anaphora—a refinement of technique which Schiller failed to imitate. One of the major faults of his translation is, in fact, the irresponsibility with which, every so often, Schiller destroys the illusion of epic grandeur by a kind of ballad structure, which outrages the sensibilities of the reader as much as it disturbs the tone of the poem. His most glaring misdemeanor in this respect occurs in his translation of the lines:

Eripiunt subito nubes caelumque diemque
Teucrorum ex oculis; ponto nox incubat atra;
intonuere poli et crebris micat ignibus aether,
praesentemque viris intentant omnia mortem (88-91).

The heavy *o*'s and *u*'s of these lines, the steady rhythm with preponderance of spondees, the forceful position of the verbs, the onomatopoeia of the third line with its roar of thunder and crackle of lightning, the suspense of the fourth line with its long anticipation of "mortem" after the early introduction of the qualifying "prasentemque" — all these devices bespeak the hand of the master. Compared with the strong beauty of the Latin, the facile manipulation of Schiller's lines — despite their auspicious beginning — is its own commentary.

Da entreißen urplötzlich die Wolken dem Auge der Trojer
Himmel und Tag, der Pelagos wallt in Mitternachtsschauern,
Himmel donnert, und Himmel flammt auf in Tausendgeblitze,
Tod, Tod flammt der Himmel entgegen dem bebenden Schiffer,
Tod entgegen heult ihm der Sturm! Tod brüllen die Donner.⁶

Before considering other aspects of Schiller's translation, it is pertinent to make a study of his rendering of some of Vergil's more famous uses of the rhetorical figures. With the first of the rhetorical questions to which Juno's frustration and anger give expression, Schiller has had, I think, rather phenomenal success. Where Vergil reads:

mene desistere victam
nec posse Italia Teucrorum avertere regem?
quippe vetor fatis (37-39),

Schiller has

Übermachtet soll ich dem Unternehmen entsagen?
Nicht abkehren von Latium können den König der Teukrer,
Und das soll mir das Schicksal verbieten?

The tone of the passage is admirably preserved despite a slight deviation

⁶ For other examples of repetition, cf. Schiller's translation of the following lines in the *Aeneid*: 40; 48-49; 61-63; 74-75; 81-84; 152. Other passages in which Vergil's tightly interwoven syntax defeated Schiller's powers of concentrated language might be cited; e.g., 42-45; 58-59; 81-86 (the last two passages again introduce superfluous detail); 94-98; 110 (with superfluous detail); 124-129.

in punctuation and linear disposition. But Schiller was not always so successful. Injudicious use of anaphora destroys the effectiveness of two other rhetorical questions in the same monologue (lines 39-41; 46-49). Even more devastating, however, is his failure to recapture the subtleties of Neptune's caustic innuendoes to the disobedient winds:

tantane vos generis tenuit fiducia vestri?
iam caelum terramque meo sine numine, venti,
miscere et tantas audetis tollere moles,
quos ego — ? sed motos praestat componere fluctus.
post mihi non simili poena commissa luetis (132-136).

In Schiller's version we read:

Was, was habt ihr euch da auf euer Windgeschlecht, Winde,
Angemaßt, ohne des Erderschüttlers Gebot solch fürchterlich Wallen
Zu erregen und Erd' und Himmel zusammen zu mengen?
Ha! das soll euch — doch muß ich zuerst die türmende Fluten
Niederbeugen — künftighin sollt ihr so gnädig nicht fahren.

The calm scorn of Neptune's opening query is lost in the stuttering of the repeated "Was" and in the enjambment which carries the thought into the next line; the majestic authority of the "meo sine numine" becomes pompous in the indirectness of "ohne des Erderschüttlers Gebot"; the complete ambiguity of the aposiopesis, which in the Latin seems to look backwards toward the position of the winds in the hierarchical scheme of the cosmos, in the German is made to look forward, toward the threatened punishment; and, finally, enjambment between the last two lines quoted disturbs the serenity of the end-stopped line of the Latin, with its strong implications of ordered activity.

In one of Vergil's most celebrated passages:

illi indignantes magno cum murmure montis
circum claustra fremunt (55-56),

Schiller attempts unsuccessfully to preserve the onomatopoeic effect:

Grimmig schreien im hohlen Bauche des Felsens die Stürme
Murren entkräftet hervor . . .

One feels that the shrill "schreien" of the first line disturbs the rumbling "murren" of the second, and that the function of alliteration in producing the onomatopoeia of Vergil's lines has completely eluded the German poet. Another famous passage of the *Aeneid* — the "molemque et montis insuper altos/ imposuit" (61-62) — is, of course, entirely too foreign to the German *Sprachgeist* to admit of a literal translation. Here, Schiller has wisely avoided the hendiadys, but has tried, not so wisely, to compensate for its loss by another recourse to anaphora: the repeated "darum" of the three lines of his version.

Schiller's later tendency to interpret action in terms of his own aesthetic theories is at this early date conspicuously absent from his translation. His first Vergil translation is, by and large, a reasonably faithful one. Occasionally, he has exhibited his knowledge of classical mythology by altering a stock epithet — "des Donnerers Gattin und Schwester" for

"Iovisque/ et soror et coniunx" (46-47); by substituting a double name for a single one — "Pallas Minerva" for "Pallas" (39); by using specific terminology where the original speaks generally:

Wandtest du nicht den Zepter mir zu, und was ich hier habe
An Gewalt, wem dank' ich es sonst, daß der Donn'rer mir lächelt,
Daß ich Nektar darf trinken und himmlisch Ambrosia kosten,
Mächtig bin ich im Orkan und über den Wettersturm walte?

This is Schiller's version. But the Latin reads simply:

tu mihi, quodcumque hoc regni, tu sceptrum Iovemque
concilias, tu das epulis accumbere divum
nimborumque facis tempestatumque potentem (78-80).

Schiller avoids the difficulties of this passage. Vergil's "sceptrum Iovemque," by its ambiguity, is suggestive of more than is explicit in the words. By adopting one of the possible interpretations, Schiller has removed the ambiguity, but, in doing so, has likewise destroyed the larger suggestiveness. His amplification of "tu das epulis accumbere divum" by specification in terms of nectar and ambrosia is a gratuitous introduction of unnecessary detail. A similar introduction of detail in a later passage results in a minor anachronism. Vergil's Aeneas, in a moment of stress, raises "both palms to the stars" (93) and prays; Schiller's hero, on the contrary, prays "mit gefalteten Händen."

Only once does Schiller exhibit greater brevity than his source — in the last great simile of the passage:

ac veluti magno in populo cum saepe coorta est
seditio saevitque animis ignobile vulgus,
iamque faces et saxa volant; furor arma ministrat;
tum, pietate gravem ac meritis si forte virum quem
conspexere, silent arrectisque auribus adstant (148-152).

Schiller translates as follows:

So wenn ein zahlreiches Volk in gärendem Aufruhr tobet,
Fackeln schon wallen und fliegen schon Felsen und Waffen die Wut
beut,
Und itzt ein verdienstreicher frommer Alter sich fern zeigt,
Schweigen alle, stehn alle alle lauschenden Ohrs da.

The polysyndeton of the original reappears in Schiller's second line, but it is difficult to become enthusiastic about the substitution of fricatives for sibilants in the alliteration, or about the grammatical chiasmus, which, by uniting the first two elements of the line, reduces the third to a kind of after-thought.

The only whole passage in the selection which exhibits any radical disturbance of linear sequence is the famous description of the actual storm (102-123). Yet despite the gratuitous inclusion of thunder from above; despite the interjected "Ha! sieh!" which distracts us, however momentarily, from our preoccupation with the storm; despite the one unfinished line; despite the transposition of more than one phrase, Schiller's verses carry with them something of the suspenseful sweeping and lashing of

wind and wave, something of the urgency of the moment, of the imminent danger to men and ships that make Vergil's lines so memorable. One misses the hyperbole of "fluctusque ad sidera tollit" (103), which Schiller omits, and is dissatisfied with the "Sturm wütet im untersten Sande," by which he translates "furit aestus harenis" (107); but one reacts pleasurably to the aptness of the "gräßlicher Anblick," which translates the ablative supine, "miserable visu" (111), and to the translation of "insequitur cumulo praeruptus aquae mons" (105) by "und reißt sich hervor aus den Wellen ein Flutfels."

In more than one place, the meter itself must have caused Schiller considerable trouble. Latin quantitative scansion is entirely oblivious of the qualitative demands of the stress accent of the language. German poetry, on the other hand, is qualitatively scanned; it observes the natural rhythm of speech. Thus, where Latin prosody demands that the initial syllable of a dactylic line be long — whether by nature or by position — German prosody demands that it be stressed. Schiller, even in his youth, was too good a craftsman to initiate all his lines with uniformly strong, stressed syllables: twelve lines, for instance, begin with an unstressed "und"; many others with such unemphatic words as "mit," "zu," "aber," "wie," etc.; three successive lines begin with "darum." A quick check of Goethe's *Hermann und Dorothea* reveals the use of the same rhythmic aberrations, with the exception of the last. Undoubtedly, such rhythmic shifts are not to be imputed to the poet as a fault; the resulting iambs and anapests serve the same function of relieving monotony in qualitative poetry as is served by the alternations of dactyls and spondees in quantitative verse. The variable position of the caesura in Latin dactylic hexameter (in the third, fourth, or second foot, and in that order of preference) allows so much freedom to the poet's own ingenuity that Schiller seems to have experienced no difficulty in its use, although there is, in his translation, a surprisingly high incidence of caesura in the fourth foot.

Consistent excellence, obviously, cannot be predicated of Schiller's first Vergil translation. On the positive side, however, it shows itself especially praiseworthy for the skill with which it has preserved the dynamic character of the original; in both original and translation, the vivid descriptive images depend to a large extent upon the verbs. Likewise excellent are the close adherence of the translation to the thought-sequence of the original and the many passages which faithfully reflect the content of verse after verse (e.g., lines 37-39; 60-77; 87-88). Finally, Schiller's own later opinion to the contrary notwithstanding, the often successful reproduction of the original hexameters has contributed at least as much as any other single factor toward preserving the tone of the original. This is probably best attested by the fact that, for one who knows the Vergilian epic well, there is an aura of familiarity about many of the lines which is eminently satisfying.

A brief glance at the two later Vergil translations provides new in-

sights for evaluating the passage just discussed. It was the poet Bürger who recalled Schiller to his earlier interest in the Vergilian epic. On April 30, 1789, in a letter to Lotte von Lengefeld, Schiller remarked that he had concluded with Bürger "einen kleinen Wettkampf . . . daß wir beide das Nehmliche [sic] Stück aus Virgils *Aeneide*, jeder in einer andern Versart, übersetzen" (II, 283). Significantly, he added, "Ich habe mir Stanzen gewählt" (*ibid.*). Sickness prevented the immediate inception of the work, but on March 26, 1790, Schiller wrote to Körner: "Vor einiger Zeit konnte ich der Versuchung nicht widerstehen mich in achtzeiligen Stanzen zu versuchen. Ich übersetzte etwas aus der *Aeneis*, fertig ist aber noch nichts, denn es ist eine verteufelte schwere Aufgabe, diesem Dichter wiederzugeben, was er nothwendig verlieren muß" (III, 68). He himself was well aware that the source of his difficulty lay in his choice of ottava rima. Over a year later, he referred again to the Vergil translation: "Es ist aber beynahe Originalarbeit, weil man nicht nur den lateinischen Text neu eintheilen muß, um für jede Stanze ein kleines Ganze daraus zu erhalten, sondern weil es auch durchaus nöthig ist, dem Dichter im Deutschen von einer andern Seite wiederzugeben, was von der einen unvermeidlich verloren geht" (III, 143). In the *Vor-erinnerung des Verfassers*, which preceded the later Vergil translations in their published form, Schiller referred once more to the difficulty:

Das lateinische Original bewegt sich in einem stetigen Strome fort, und Virgil hat sich in vollem Maße der Freiheit bedient, welche diese Form ihm gewährte. Dieser fortströmende Gang des Gedichts mußte nun in der Übersetzung durch viele kurze Ruhepunkte unterbrochen und ein einziges zusammenhängendes Ganze in mehrere kleine, sich leicht aneinander schmiegende Ganze aufgelöst werden.⁷

That technical difficulties caused Schiller only temporary setbacks in the work of translation is clear, however, from a letter written to Körner, October 24, 1791: "So schwer diese Arbeit scheint, . . . so leicht gieng sie mir von statten, nachdem ich einmal in Feuer gesetzt war" (III, 162-163). The expectation expressed in the same letter that the translation of the second book of the *Aeneid* would soon be completed, was evidently not disappointed, for on November 19 of the same year, he wrote, "Heute habe ich das IVte Buch der *Aeneide* auch geendigt" (III, 168).

In a brief but characteristically thorough essay in the *Säkular-Ausgabe* of Schiller's works, Albert Köster has said all that needs be said about Schiller's translation of Books II and IV. Köster comments upon the necessity which compelled Schiller to enlarge upon many scenes in order to adapt them to his stanzaic pattern; the facility with which Schiller used the narrative present in imitation of his model; the successful imitation of Vergil's use of anaphora; the failure to find adequate substitutions for the more difficult figures (*insontem infando indicio; fit via vi; iterumque iterumque; parere parabat; etc.*); the familiarity with classical mythology which enabled Schiller to make free use of stock

⁷ *Schillers Werke*, I. Bd., hsg. Ludwig Bellermann (Leipzig, 1896), p. 7.

epithets and varied nomenclature; the unfortunate use of such modern words as "Post" (II, 158; IV, 258) or "Armee" (II, 179). The notes to this same edition point out numerous specific deviations from the original, which it would be pointless to rehearse here. What is important is to note that both the successes and the failures of these translations are surprisingly identical with those already discovered in the early translation from the *Aeneid*.

Before presuming to judge Schiller's translation techniques as they have been revealed in the course of this study, it is pertinent to inquire just what goals Schiller himself hoped to achieve by his various efforts at translation. Even in the absence of evidence, it is fairly safe to assume that in his first extant translation — the early one from Vergil — the poet's intention was to be as faithful as possible to the original. In the translations from the Greek, on the other hand, Schiller had at least two expressed motives: to acquire something of the Greek style: "Mein Styl hat dieser Reinigung sehr nöthig" (*Briefe*, II, 132); and to provide interesting material for publication in the *Mercur* and the *Thalia* (*ibid.*, 168). For the other translations and stage adaptations, the motive seems to have grown out of his association with Goethe and the Weimar Theater. The translations from the French, especially, are attributable to the demands of the Weimar Court, where the French style was in high favor. The later Vergil translations are attributable not only to the competitive spirit awakened by Bürger's suggestion, nor even to the poetic urge to experiment; they are, according to Köster, "was man im achtzehnten Jahrhundert eine 'Rettung' nannte. [Schiller] . . . protestierte . . . mit der gereimten Aeneis gegen Blumauers viel zu gelesene Travestie" (*Werke*, xxix-xx).

The problem arises, then, whether Schiller's translations should be evaluated individually according to what he intended each to be, or collectively as "translations" *per se*. The verdict, I suspect, will differ widely according to the norms one selects. By its nature and scope, however, the present study is obligated to the second procedure — to treat the works collectively, and by way of conclusion, as translations *per se*. Professor Loeb, whose name requires no gloss, stated as one of his purposes in inaugurating the Loeb Classical Library "to make the beauty and learning, the philosophy and wit of the great writers . . . once more accessible by means of translations that are in themselves real pieces of literature, a thing to be read for the pure joy of it, and not dull transcripts of ideas that suggest in every line the existence of a finer original . . ." ⁸ Here, then, is a first prerequisite for the translator of foreign works: he must himself be an artist of some skill. But that is not enough. A second prerequisite, no less stringent than the first, demands that he be able to mortify his own creative potentiality and imbue himself with the content and style and, above all, with the tone of the original, to

⁸ *The Loeb Classical Library*, "Euripides," Vol. I (New York, 1912), ii-iii.

such an extent that only these will be apparent in his translation. For these prerequisites, Köster has supplied the most succinct formula: "Dem fremden Dichter nichts zu nehmen und nichts zu geben, das ist das schwierige Problem" (*Werke*, v.). Undoubtedly, these prerequisites represent an ideal toward which a translator may aspire. To demand that he achieve it, is to demand the impossible, but his translations may be judged successful to the degree of their proximity thereto.

Only the first and last of Schiller's translations approach the norms just formulated. In the *Phädra*, as Köster has shown,⁹ Schiller's iambic pentameters retain many of the characteristic features of the French Alexandrines. And in both the *Phädra* and the "Sturm auf dem Tyrrener Meer," style, content, and tone adhere more or less closely to their foreign models. Yet the "Sturm auf dem Tyrrener Meer" shows, in germ, many of the traits which, though consciously suppressed in the *Phädra*, are characteristic of the translations as a whole. In all of the translations, Schiller has indeed exercised the full powers of his very considerable poetic genius in a sincere endeavor "dem fremden Dichter nichts zu nehmen." And he has done so from conviction – from a conviction, however, which, by his own statement of it, does not extend to the second prerequisite: "Von einer Übersetzung fordere ich, daß sie Treue mit Wohlklang verbinde; daneben den Genius der Sprache, in der sie geschrieben ist – nicht aber den der Originalsprache athme."¹⁰ Thus it is not with inadvertence, but with full artistic intent, that Schiller so often alters the original from which he translates. This intent, which manifested itself even in the first Vergil translation by the invention of specific details and by insignificant changes in the thought-sequence, becomes more pronounced in the later translations. It is apparent in *Macbeth* and *Turandot*, for example, in the altered length and sequence of whole scenes, in the addition or subtraction of characters and incidents, in the new motivation of major and minor characters. The early tendency to compensate by an excessive use of anaphora for the loss of such other rhetorical figures as were difficult to contrive in German, reappears in the later works as a greater predilection for the rhetorical figures of his own choosing than for those of his source. A tendency to experiment, which, perhaps, led him in the first place to attempt the earliest Vergil translation, is responsible in the later ones for the adoption of a stanzaic structure which is completely alien to the Latin epic. And finally Schiller's strong conviction that iambic pentameter is the most receptive medium for poetic expression in German is responsible for the almost exclusive use of that meter in the later translations. These facts, however, reveal Schiller as an original and imaginative poet, not as a gifted trans-

⁹ For the remarks in this paragraph about Schiller's translations of *Macbeth*, *Turandot*, and *Phädra*, I am indebted to Albert Köster's excellent and exhaustive study: *Schiller als Dramaturg*, Berlin, 1891.

¹⁰ Quoted in Köster, p. 283. Köster cites as his source: Recension von Stäudlin, „Proben einer teutschen Aencis.“ Minor, *Aus dem Schiller-Archiv*, S. 71 f.

lator. The dramas which he borrowed from foreign literatures were, in their way, serviceable and often excellent *Bühnenbearbeitungen*; the later translations from the *Aeneid* were not only interesting experiments with the epic structure, but successful antidotes against inferior contemporary versions of the Roman epic. But none of these works is a translation properly so-called. Among all the works in the two volumes of *Übersetzungen* in the *Säkular-Ausgabe* of Schiller's works, the title belongs by definition only to the "Sturm auf dem Tyrrhener Meer" and to the *Phädra*.



ENRICA VON HANDEL-MAZZETTI'S TRIBUTE TO SCHILLER

JOSEPH E. BOURGEOIS
Xavier University

Probably few Schiller devotees are aware of the existence of a somewhat unique modern tribute to the great idealist, which was published privately in 1951 by the Austrian novelist, Enrica von Handel-Mazzetti (1871-1955). It is a poem entitled *Renate von Natzmer, eine Paralldichtung zu Schillers Kindsmdrderin*.¹ In view of the current celebration of the Schiller Year and because of an unexpected connection between Handel-Mazzetti's heroine and recent German history, a brief note on the little item may be of interest.

In a commentary on the text of the two poems, Schiller's and Handel-Mazzetti's, which appear side by side, the novelist explains the reasons for which she undertook the writing of the counterpart and reveals the historical background of *Renate von Natzmer* (pp. 37-39).

After recalling the initial popularity of the "Kindsmdrderin," Handel-Mazzetti points out that, thirty years after Schiller's death, a Louise brought to the scaffold by her seducer was unthinkable. The ballad had gradually lost its appeal, and its heroine, whose verbose lamentation belonged to the outmoded sentimentality of the previous century, had yielded her place to the timeless Gretchen. Yet Handel-Mazzetti felt that, if the reality was no longer there, this ballad, in its reflection of the young Schiller, was as estimable as ever. Consequently, she set herself to the task of composing a stylistic parallel on a modern theme. The result was *Renate von Natzmer*, in which, the novelist hoped, Louise might live on, "zum Gedächtnis eines der größten und reinsten Idealisten, die Deutschland je besaß" (p. 38).

Handel-Mazzetti found the material for her poem in an actual incident of espionage and treason from the early days of the Third Reich. The case involved Renate von Natzmer, a young scion of one of the first families of Prussia, and the Countess Falkenhayn, both of whom held confidential posts in the War Ministry in Berlin. A Pole, coming to the capital with intentions of espionage, cultivated the friendship of these two young women in such a way that they agreed to steal for him secret documents regarding Poland. The treason was discovered and, while the Pole as a foreigner could only be deported, the principal suspects, including Renate von Natzmer, the Countess, and others, were brought to trial. Renate and the Countess were condemned to death, and several other women to long prison terms. The execution, by decapitation, took place in the month of January, 1935. Attempting to save the Countess

¹ Introd. Kurt Vancsa (Linz, 1951). Four hundred copies were printed, one of which the writer was privileged to receive from Handel-Mazzetti herself. Schiller's poem is reproduced in *Renate von Natzmer* in the orthography of the original version of *Anthologie auf das Jahr 1782*.

from the block, the Pole had offered to marry her in accordance with old German law, but the authorities told him that this ancient custom had been abolished. He did not concern himself at all about the hapless Renate. The two women's pleas for clemency, addressed to Hitler, were flatly rejected.

Evinced a marked ability to evoke the spirit of *Sturm und Drang* style in her verses, Handel-Mazzetti portrays in *Renate von Natzmer* all the feelings of remorse, chagrin, bitterness, and finally forgiveness, which pass through the unfortunate girl's mind as her day of execution dawns. She is overwhelmed by the realization that she has betrayed her country and her family² and has sacrificed her virtue, all for the "love" of a faithless foreigner. But at last, as the executioner prepares to perform his duty, Renate von Natzmer finds in her heart Christian resignation and a disposition to forgive her seducer.

Handel-Mazzetti's poem, like the "Kindsmörderin," consists of fifteen stanzas; however, it is three lines shorter than its model because the sixth stanza is composed of five verses rather than eight. Only six verses from the "Kindsmörderin" were used verbatim.

A juxtaposition of the first stanzas from each poem should suffice to indicate the degree to which Handel-Mazzetti was successful in recreating the style of Schiller's first period:

Kindsmörderin

Horch — die Glocken weinen dumpf zusammen,
 Und der Zeiger hat vollbracht den Lauf,
 Nun, so sey's denn! — Nun, in Gottes Namen!
 Grabgefährten brecht zum Richtplatz auf.
 Nimm o Welt die letzten Abschiedsküsse,
 Diese Thränen nimm o Welt noch hin.
 Deine Gifte — o sie schmekten süße! —
 Wir sind quitt du Herzvergifterin.

Renate von Natzmer

Horch! Die Morgenglocke singt ihr Amen,
 Vor den Gittern zeigt sich mattes Rot.
 Nun, so sei's denn! Nun in Gottes Namen!
 Leuchte, Morgenrot, mir zum Schafott!
 Rühmlich starben auf dem Feld der Ehre
 Söhne meines Stamms, man preist sie hoch,
 — Helft mir sterben! Helft mir durch das Schwere!
 Bin so jung, so gerne lebt' ich noch.

It is, of course, debatable whether Schiller's child-murderess could be rescued from oblivion by a *Sturm und Drang* treatment of a heroine whose crime had international aspects. There can be no doubt, however, of the sincerity of the tribute intended and this deserves to be recorded in the current Schiller Year.

² Handel-Mazzetti mentions two of Renate's illustrious forebears; Oldwig von Natzmer, military tutor and friend of William I; and Gneomar, who distinguished himself in the Swedish Wars (p. 39).

BOOK REVIEWS

Gegensatz und Erneuerung im Märchen.

Von Hedwig von Beit. Zweiter Band von „Symbolik des Märchens.“
Bern: A. Francke Verlag, 1956. 647 S.

Symbolik des Märchens / Gegensatz und Erneuerung. Registerband.

Von Hedwig von Beit. Bern: A. Francke Verlag, 1957. 267 S. S. Fr.
134.00.

Der erste Band des großangelegten Werkes über die „archetypischen“ Bilder im Märchen wurde im XLVI. Bande der *Monatshefte* (Jan. 1954, S. 54-58) ausführlich angezeigt. Als Fortsetzung zu den beiden Büchern des ersten Bandes („Profane und magische Welt und ihre Hauptgestalten“ und „Die Suchwanderung“) war ein drittes Buch in Aussicht gestellt. Dieses liegt jetzt als ein „Zweiter Band“ mit dem oben angezeigten Titel vor und ist seinerseits in zwei Bücher eingeteilt: „Das Problem der Erlösung“ (S. 9-276) und „Dualistische Grundkräfte“ (S. 277-645).

Das Grundsätzliche, das der Märchenforscher zu der Idee und der Ausführung dieses Unternehmens zu sagen hat, wurde in der zitierten Besprechung ausgeführt und gilt natürlich auch für den abschließenden Band. Das Märchen verwendet gewiß symbolhafte Motive, und diese mögen legitime Gegenstände der Symbolforschung sein, aber die psychoanalytische Interpretation eines jeden beliebigen Handlungsverlaufs und eines jeden beliebigen Erzähldetails ist unkritisch und gefährdet das ganze Beginnen. Diese Art der Grenzüberschreitung vom Möglichen zum Unmöglichen, ferner die Mißachtung der zünftigen Forschungsmethoden, die willkürliche Auswahl aus vorhandenen Varianten, das unbekümmerte Übersehen der ethnologischen (und völkerpsychologisch interessanten) Unterschiede in der Überlieferung mußten als schwere Strukturfehler gerügt werden; dazu kamen Rückfälle in längst überholte Stadien der germanischen Mythologie und andere Schönheitsfehler. Auch die nun beigegebene imposante Bibliographie kann nicht darüber täuschen, daß ein Außenseiter am Werke war.

Alle Varianten werden mit Hilfe der phänomenologischen Methode über einen Kamm geschoren, sie werden alle in das Prokrustesbett oder besser: auf die Prokrustescouch des Psychoanalytikers gezwungen. Die Verfasserin versichert uns in der Einleitung, daß dieser endgültigen Fassung mehrere andere, einbändige und mehrbändige, vorausliegen, und wir wollen ihr nicht unseren Respekt vor ihrer erstaunlichen Arbeitsleistung versagen. Aber die Zähigkeit, mit der sie die einmal gewählte angreifbare Methode und die Ausrichtung auf das von vornherein feststehende Ziel der Untersuchung beibehalten hat, erschwert uns leider den Zutritt zu der im Schlußwort geschilderten heiligen Kapelle, deren gemalte Fensterscheiben den „Sinn der Sache“ erkennen lassen sollen.

„Das Problem der Erlösung“ hat drei Kapitel: „Die Erlösung des verzauberten Prinzen“, „Die Erlösung der verzauberten Prinzessin“, „Die

gegenseitige Erlösung der Geschwister.“ Nach der Meinung der Verfasserin handelt es sich bei der Erlösung nicht so sehr um die Befreiung eines (zukünftigen Liebes-) Partners aus Bedrängnis und Not als um die Wandlung außermenschlich-stofflich gebundenen Gestalten zu freien, von dem dämonischen Bann der Materie unabhängigen Menschen. Die zu Erlösenden sind das Urbild des Mannes in der Seele der Frau wie des Mannes und das Urbild des Weibes in der Seele des Mannes wie des Weibes. — An Hand unzähliger Beispiele wird nun versucht, das Wesen der Verzauberung zu verstehen, selbstverständlich mit den Hilfsmitteln und der Terminologie der Psychoanalyse. Wenn der Königssohn von der Hexe in einen eisgrauen Alten verwandelt wird und in dieser Gestalt der Erlöserin gegenübertritt, so ist das eine Vater-Imago, der „Archetypus des Vaters als des Dämons der Tiefe, der in der Seele aller Menschen wirksam werden kann“ (S. 14). Aber damit ist noch nicht genug gedeutet: Das Grimmsche Märchen „Das Waldhaus“ (*KHM* 169) verlangt als Probe, daß die Erlöserin nicht nur für den Alten, sondern auch für die Tiere am Ofen sorgt. Sie soll also Rück-sicht nehmen, „zurück-sehen“ auf die Tierseelen in ihrer Erbmasse. (Was tut's, wenn das Märchen sie für die verzauberten Diener des Königssohnes ausgibt?). — Der verzauberte König im Donauland-Märchen „Die weißen Katzerl“ hat die Gestalt eines alten kreischenden Raben; das bedeutet, daß er in ewigem sinnlosen Suchen „um sein verzaubertes Schloß, also seine innere Heimat, um sein eigenes erstarrtes Seelenleben kreist“ — er ist „dem Archetypus des chthonischen Vatergottes angeglichen und er teilt dessen düsteres, unruhig schweifendes Wesen“ (S. 16). „Von der Psyche der Frau aus gesehen ist der dunkle Rabe ein Symbol des noch im Unbewußten verharrenden und als düstere Vater-Imago erscheinenden männlich-geistigen Wesensteiles“ (S. 17). — Die eindeutige Festlegung eines Symbols genügt meist nicht: In einem schwedischen Märchen („Der Werwolf“) muß eine Königstochter eine Lilie brechen, um ihren Liebsten von der Wolfsgestalt zu erlösen. Die Lilie nun entgleitet ihr immer wieder, taucht auf und verschwindet und wird immer größer und schöner — führt sie aber sicher durch tiefen Wald auf den Bergesgipfel, wo ihr Hilfe wird. „Die Lilie ist im Volksglauben ein Symbol der Seelenreinheit. Darüber hinaus jedoch ist sie, wie überhaupt die Blume, ein Selbstsymbol und zwar ein Ausdruck für das Selbst in einem noch nicht bewußt gewordenen Zustande. Nach NINCK ist die Lilie auch Symbol für die Königsmacht und ferner für die Entrückung ins magische Reich, d. h. zusammengefaßt: für das durch die Begegnung mit dem Selbst erzeugte Gefühl der Berufung“ (S. 20) . . . Im Volksglauben sind auf einem Grab blühende Lilien die Erscheinungsform von Totenseelen, die im Märchen jedoch meist wieder zum Leben gelangen, ähnlich wie auch im vorliegenden Märchen aus der Lilie der verzauberte Prinz wieder hervortritt. Daraus läßt sich erschließen, daß die Lilie hier eigentlich die rein gebliebene Seele des verzauberten Liebsten darstellt, zugleich aber auch das seelische Lebenszentrum des Mädchens, welche beide in Eines zusammenfallen“ (S. 20). Schließlich wird die Beweisführung noch mit Dünsten aus der Alchemistenküche vernebelt: Im Werwolfsmärchen tritt ein geheimnisvolles altes Männchen als Hel-

fer auf. Es wird in die Gruppe der Berg- und Erzmännlein des Volksglaubens eingereiht, dann als Psychopompos-Figur alchemistischer Parabeln, als sogenanntes Bleimännlein gedeutet. „Das Blei ist dem Planeten Saturn zugeordnet. Das Erz- oder Bleimännchen paßt insofern auch zur Lilie, als diese in der alchemistischen Symbolik bisweilen zum Saturn gehört, der als „Herr der Läuterung“ gilt „von allem, was schwer, dumpf und beladen ist; das Unheil, welches er bringt, wird zugleich zum Reinigungsmittel (Lilie).“ Andererseits weist die Lilie durch die Fünfteilung ihrer Blüte auf die alchemistische quinta essentia, und sie wurde auch dem Gefilde der Seligen und dem himmlischen Jerusalem gleichgesetzt, d. h. die Lilie ist zwar ein Anfangsbild des Erweckungsprozesses, enthält aber bereits die Symbolik des Endziels“ (S. 21). – Wir vermissen dabei bloß noch die mögliche Deutung der (heraldischen) Lilie als eines phallischen Symbols, die undisziplinierte Aneinanderreihung verlangt eigentlich Vollständigkeit – aber Freudsche Auslegungen sind vermieden. Die Zurückführung der Inzest-Komplexe auf konkret-triebhafter Inzestwünsche (so bei Otto Rank) wird abgelehnt: „Das Bild des Inzestes symbolisiert die Tendenz zum eigenen Selbst, also die erstrebte Assimilierung des Selbst, jedoch auf einer vor- oder unbewußten Stufe“ (S. 111).

Das II. Buch, „Die dualistischen Grundkräfte,“ umfaßt die Sonderkapitel „Die göttlichen Zwillinge“ und „Das Ringen um das befreiende Erkennen.“ Bei den göttlichen Zwillingen manifestiert sich der ewige Gegensatzaspekt göttlich / menschlich, tierisch / menschlich, magisch / profan, licht / dunkel, heilbringend / destruktiv, männlich / weiblich, usw. nicht als Aufspaltung in personifizierte Gegensätze, sondern in zwei relativ ähnliche gleichgeschlechtige Gestalten. – Andere Mythen und Märchen symbolisieren die Aufspaltung des menschlichen Seelenkerns durch die Auseinandersetzung zwischen „Vater“ (Unterweltsgottheit, magische Welt) und „Sohn“ (Märchenheld). Weitere Stichproben würden aber den obigen Bericht über die Methode nur erweitern, kaum vertiefen können.

Sicherlich fallen im einzelnen viele fruchtbare Erkenntnisse für den Leser ab, sicherlich kann sich das Werk als eine Fundgrube für seitab liegende Parallelen erweisen (und das ausführliche Namen- und Sachregister wird dabei von Nutzen sein), aber das ablehnende Gesamturteil muß leider weitergelten: Das Buch will zu viel und führt seine Methode selbst ad absurdum. Vielleicht liegt darin sein historisches Verdienst.

University of Illinois.

—Ernst Alfred Philippson

Christian Morgenstern, Wende und Aufbruch unseres Jahrhunderts.

By Friedrich Hiebel. Bern: A. Francke Verlag, 1957. 241 S. S. Fr. 15.80.

This is a discerning presentation of the work and spiritual image of Christian Morgenstern. The author describes his study as „ein Versuch, die Dichterentwicklung Christian Morgensterns aus dem Umbruch des Kulturbewußtseins der Jahrhundertwende zu verstehen“ (p. 6). However, besides a sensitive morphology of some dominant intellectual currents about the turn of our century, Professor Hiebel offers fine exegetic comments on selected poems, within the framework of the various col-

lections. Despite the subtitle of the book, the author prudently circumvents the snares of excessive correlation of the poet's works in biographical and historical contexts yet with equal care refrains from vacuously manipulative intrinsic interpretation.

The reviewer perceives minor disproportions in the author's method of presenting his material, in particular, a discernible imbalance between the main title and the subtitle of the book, or rather, too perfect a balance between the two. The matter subsumed under the subtitle is not sufficiently subordinate to that represented by the main title of the book. The book consists of two parts. The first part, entitled "Im Umbruch unseres Jahrhunderts," corresponds to the subtitle; the second part; "Die Wende im Werk," to the main title.

The first part is devoted to figures whose influence was prominent at the turn of our century, and who made a specific impact on Morgenstern: Schopenhauer, Nietzsche, Ibsen, Paul de Lagarde, Fritz Mauthner, and Rudolf Steiner. Professor Hiebel demonstrates in this part, among other things, how Morgenstern's characteristic linguistic habits and peculiar mental bent grew while the poet grappled with Mauthner's theory of language, struggled with rendering Ibsen into German, and pursued increasingly the distinctive vectors of Rudolf Steiner's thought. The author's slight overemphasis on Steiner is perhaps justifiable in view of the unjust stand frequently taken against this thinker, because like Guardini or Lukacs, he viewed literature in the sharp focus of perspectives that are, strictly speaking, nonliterary, that illuminate, however, various aspects of the literary works proper.

The second part introduces the reader within the coordinates of the poet's mind and time, to the quaintly distorted universe of Morgenstern's verse. Hiebel's critical position is far advanced along the line that has moved (with the early exception of Spitzer's contributions) in a fashion not unlike that of Wilhelm Busch criticism, from the point of seeing in Morgenstern's work flimsy utterances on the periphery of literary expression to the point of detecting in the poet's work deeper strata of serious expression and coherent reasoning. Accordingly, the previously often overemphasized aspects of "höherer Blödsinn" have yielded to an inquiry of "tieferer Sinn." The tone of the author's style is not detached in the negative sense of that of the sober scholar of the drearier type. It rather vibrates with reverence for, and involvement in, his subject. These qualities lend a charming intimacy to the book. However, the book is occasionally marred by apocalyptic undertones both in style and subject matter, as, for example, in the sentence: "Morgensterns Geistesweg führte in schicksalshafter Eingeborenheit auf Bahnen einer johanneischen Entwicklung" (p. 149). Professor Hiebel dwells in greater detail on Morgenstern's mystical "Parzivalpfad" to Christ than Michael Bauer, the poet's standard biographer.

Significant is Professor Hiebel's formulation of Morgenstern's "Humor" as serenity of the mind that preserves "das schöpferisch-reine Kindsein" and is quite remote from mere "Witzelei" or "Zote." Fruitful is the author's discussion of Morgenstern's creative imagination in terms of Schiller's conception of "Spiel." Professor Hiebel emphasizes, even in the section entitled "Tanzboden der Worte," the play of ideas, rather than of words (if this distinction is at all possible). In this respect the author

deviates somewhat from the more radically language-exploiting position of Wolfgang Kayser in his study *Das Groteske*, which appeared in the same year as the book under review. Labeling the chapter on the poet characteristically "Morgenstern und die Sprachgroteske," Kayser regards "der sprachliche Einfall" as the poet's point of creative departure, and "Zerbrich die Sprache" as his attitude. Some correlation of "Spiel" with twentieth-century variations on the theme (Huizinga, Hermann Hesse, Friedrich Georg Jünger) may have been illuminating, even if the works in question are chronologically removed from the turn of the century. Also, since the author discusses Morgenstern's work with special attention to changes in perspectives about the turn of our century, he could have offered more detail on the crisis, early in our century, of linguistic, artistic, and cognitional expression as manifested in part by a shift to formalism and abstraction, in part by a distortion, or even dissolution of various media and forms of communication.

The serious student of Morgenstern, or of literary and intellectual movements about the turn of our century, whatever his methodological preferences may be, will greatly benefit from Professor Hiebel's book.

The University of Michigan.

—Martin Dyck

Rilke und Skandinavien.

By Steffen Steffensen. Copenhagen: Munksgaard, 1958. 63 pages. Price: Kr. 8.00.

Such a title arouses immediate interest since it points to an area of investigation recognized but largely unexplored by Rilke scholars of the non-Scandinavian world. A definitive treatment of the problem would be welcome. Welcome also is the present slim volume even though it makes no pretenses in this direction. The book brings to the reading public the content of two lectures, "Rilkes Kampf um die Wirklichkeit" and "Rilke und Skandinavien". These the author gave in Berlin, at the Free University, and in various other German cities. The stamp of the lecture lies particularly heavy upon the first since its subject is a deeply serious problem of Rilke scholarship, which the author is here attempting to present in the space of perhaps one hour to an audience which he, by his inclusion of generally known facts and broad introductory statements, must assume to be uninitiated.

At the present stage of Rilke scholarship one is interested philosophically in the extent to which Rilke pierced the veil of truth and aesthetically in the means he used to transmit the knowledge gained. Upon these aspects of the problem Steffensen does not touch. Within the limitations of his medium (set time, general audience, aural reception) he rightly chooses to emphasize "Kampf" rather than "Wirklichkeit" and gives the audience a picture of Rilke, the early versifier, who quickly went beyond the shallowness of New Romanticism to a long and enervating struggle for insight into the essence of the created world. This Rilke attained in some degree in his artist's demand for sight unblurred by ego; then, with a shift of accent, he went on, hoping in some degree also to grasp absolute truth with finite hands.

Steffensen rightly emphasizes the developing nature of the problem. Rilke, the man, was deeply involved in the transformed world of his creation; his own growth can therefore be demonstrated through a

chronological survey of his great works. Whether these should be considered as cause or effect is another matter. They are probably both. To some scholars the intensity of Rilke's struggle and the surging nature of his development point to effect, and reveal Rilke as a poet who grows by his works and then in turn makes despairing progress toward a higher goal ahead. Steffensen shows the gradual emergence of great art and depth of thought in Rilke's major works as a line of color running through the years, a living thread expressing ever more strongly a developing quality in Rilke which makes him search for truth. With this there is no quarrel. But in the present short work the line comes out in over-simplified form with a Rilke somewhat too consciously involved in his own development. It would be well to read the author's book *Rilke og Virkeligheden* (Copenhagen 1944) as also his thoughts in the *Etudes Germaniques* (1946) before coming to any final conclusions about his argument.

The second half of the present book, which gives title to the whole, indirectly supports the first. Highly pertinent to the development of a man is his contact with another world — "world" in the Rilkean concept of "Ding" which, as Steffensen reminds us, includes with created nature the artistic creations of nature's highest form. Rilke's contact with Scandinavia is important; and it is new territory. Steffensen is aware of the subjective interpretation of the North by non-Northerners. By clear analysis he develops the Jacobsen-Rilke relationship, discusses Bang, Obstfelder, Ellen Key at some length, gives facts not readily available. His knowledge of, references to, and quotations from Scandinavian sources are valuable in themselves. It is good to be reminded in this way of the strength of Scandinavian scholarship.

Stanford University.

—Gertrude L. Schuelke

Hermann Hesse and His Critics

By Joseph Mileck. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1958. xiv, 329 pp. Cloth \$8.00.

The subtitle "The Criticism and Bibliography of Half a Century" indicates precisely the scope of this work. There are three main parts, each of which is again divided into subsections. In the first there is given an outline of Hesse's life and works, which is followed by an estimate of Hesse as a writer and a discussion of Hesse and his times. In the second very important part, to which we must return in more detail, Mileck presents an ingeniously arranged critical history of Hesse criticism. The third part consists of the bibliography of Hesse's works and of the works on Hesse. The arrangement is excellent and clear. On page 217 the author notes with justified pride of achievement: "The following represents the most comprehensive Hesse bibliography to date (June, 1957). Thirty percent of it is found scattered about in the nine studies discussed above; the rest has never been listed before." If this were all, the book would still be an indispensable tool in Hesse research. Following the bibliography both subject and name indexes are given. The breakdown into books, articles, pamphlets, articles in periodicals etc. makes reference very easy. The whole plan of the book is lucid and well organized.

But this is not all, for the book is much more than a compilation. It is a history of the critical literature on Hesse. It is a history of the image of Hesse in the minds of his critics and his public. And it is a critical history. Through the commentary of Mileck on his predecessors the reader of part two, "Hesse and His Critics," is presented with a progressively developed critique of Hesse's writings. In addition to brief but very lucid and penetrating analyses of previous critics' views arranged chronologically under subject headings, there gradually emerges the view of Mileck himself. Woven into the critical appraisal of the literature on Hesse are Mileck's own positive theories on Hesse. Where an earlier critic has failed to consider an aspect deemed important by Mileck, this critic can be treated quite severely. Rather acid comments are coupled with bits of good advice. "He might better have devoted . . ." (e.g. 103) is a remark that is frequently varied. Sometimes several successive paragraphs consist entirely of Mileck's refutation of the critic in question, e.g. pp. 84-87. Those critics who fail to distinguish between the influence of Nietzsche and Schopenhauer on Hesse, or who do not take into account the works prior to *Demian*, or who do not take into consideration the thesis of the three main periods of Hesse's development fare badly at Mileck's hands. At times he can be quite caustic, e.g. page 161. It is difficult to say whether he is more severe with critics who present only fatuous eulogy or with those who are biased by some slant such as the psychoanalytical approach to Hesse. Each subsection of this part of the book is introduced by a brief essay which outlines the essentials before proceeding to discuss the critics who have dealt with the topic. Mileck usually closes the section by stating that the theme in question has not yet been adequately treated and by pointing out new areas and directions for research. Both within the essays and in the "Notes" Mileck gives page references to passages in Hesse's works which are pertinent to the themes under discussion. In this way this very important second main part of the book becomes not only a guide to the research that has been accomplished but also a mine of information concerning the research that remains to be done.

A few minor misprints were noted. Note number 18 on page 55 has no correspondence in the "Notes." On page 67 it should be "Mauerhofer," not Mauerhofen. On page 71 "Ursache" has been given as Ursacher. The date 1947 on page 115 for Matzig's book should be 1944, in accordance with pages 253 and 302. On page 126 Du. Schweizerische should probably be "Die Schweizerische." Buchwald's first name is given as Richard on page 149, although the correct Reinhard is given in the other references. In the "Notes" page 305 the date for Werner Dürr's book should be 1957. The last line of the quotation on page 160 should be "auch ans Verrückte." No troublesome errors were noted, which is remarkable for the wealth of material presented.

Mileck's book marks a milestone in Hesse research. Much duplication of effort and many false starts can be saved by the completeness and accuracy of the bibliographical material and the valuable and challenging survey of the critical literature.

Amherst College.

—Murray Peppard

Die Gedichte des Archipoeta.

Kritisch bearbeitet von Heinrich Watenphul, herausgegeben von Heinrich Krefeld. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1958. 152 S. DM 18.00.

In the Foreword Krefeld explains the task he undertook when the Ms. of Heinrich Watenphul [†22.5.1940] was entrusted to him for publication, and accounts for the contributions of himself and others to the undertaking. The edition is intended not only for the University Seminar, but for the cultured general reader and for the German Secondary School teacher who wishes to work with the poetry but lacks the literary facilities to deal with its many problems.

In the Introduction ((p. 19-45) the life and work of the Archipoeta are discussed. The conclusion is that the Archipoeta was most probably a German, certainly someone associated with the Chancellor to Frederick I. [Barbarossa], Reinald von Dassel [1115?-1167]. It is believed the poet may have been born around 1130; there is no indication when he died. The poet was a descendant of a "Miles" or *Ritter*. His ancestors were knights experienced in wars. He himself was a student, a theologian-philosopher, but not a cleric, or at most a very minor cleric. He certainly knew secular literature; he tried the study of medicine at Salerno, but gave it up; he was trained in music.

Archipoeta could be called a Court Poet at the court of Barbarossa, but he was certainly something of a *Vagant*, rather than a courtier. His relation to Reinald seems to have been not unlike that of Walter von der Vogelweide to his noble patrons, and in the so-called *Kaiserhymnus*, at any rate, we have a *Spruch* of outspoken political purpose.

Every one of the poems is in some way related to Reinald von Dassel. They therefore fall between the years 1159 and 1167. The editors discuss these poems in detail also with respect to their characteristic deviations from the classical standard and from general medieval usage with respect to syntax and choice of words, rime, and quibble.

Further, the Introduction discusses the influence of the Archipoeta on his own age and on his successors. Echoes of his poems are identified, notably various appearances of bits of the so-called (first) *Beichte* [Poem No. X].

On pages 47-83 an exemplary presentation of the text of the ten poems is given, along with notes as to the manuscripts and as to the variant readings. In the Commentary (pp. 85-147) very complete treatment of each poem is provided. The content of the poem is recounted, notes as to style, form, and artistic devices, as to the time and place of composition, and a detailed commentary to individual lines are provided. There are two indices: one of names, another of words and subjects.

Since there still unsolved problems concerning the poet, this is probably not the definitive edition of Archipoeta, but it appears to be as nearly definitive as can be hoped for at this time. It is certainly a most useful edition and the best presently available.

University of Wisconsin.

—R-M. S. Heffner

TABLE OF CONTENTS

Volume LI

November, 1959

Number 6

Schillers Zielbild der ästhetischen Erziehung und das Wirken Stefan Georges / Melitta Gerhard	275
On Freedom and Necessity: Schiller's and Hintze's Reflections on the Historical World / Walter Grossmann	283
Schillers "Nänie" / Walter Gausewitz	293
Schiller as Translator: A Study in Technique / Sister Mary Frances, S. N. D. de N.	303
Enrica von Handel-Mazetti's Tribute to Schiller / Joseph E. Bourgeois	313
Book Reviews	315

FILMS from GERMANY

Now AVAILABLE in 16mm

German Dialogue, with English Subtitles — For School and Club
ARE YOU USING GERMAN MOVIES? Many Educators Find The Showing of Full-Length Films Excellent to Spark A Lively Class or Club Project.

NOW IN 16mm FOR THE FIRST TIME!

DES TEUFELS GENERAL

119 min. please apply for rental rates.

Based on the play by Carl Zuckmayer. With Curt Jurgens. Directed by Helmut Koutner.

"A piece of cinematic craftsmanship." — Time

—AND—

Die Bekenntnisse Des Hochstaplers Felix Krull

117 min.

Based on the novel by Thomas Mann. With Horst Buchholz and Liselotte Pulver. The wit and gaiety of Mann's last novel brought to the screen with its charm and incisive comment intact.

Also: FIDELIO . . . Ask for Free German Film List.

BRANDON FILMS, INC. Dept. M, 200 West 57 St.
New York 19, N.Y.

ZWEI ZARTE LÄMMCHEN WEISS WIE SCHNEE

by Hans Fallada

edited by Hanna Hafkesbrink

A charming story of two shy and appealing people who work together in a big Berlin store, fall in love, and follow love's never smooth-running course to a happy ending. For second- and third-semester students. Visible and end vocabularies. Line drawings.

Paper covers

261 pages

1958

\$2.40

"... a very fine story for beginners. I must confess that I read it through as soon as I received it, although I had read it many years ago. . . . I think it's beautifully published." Annas Kinias, University of Rochester

**HOUGHTON
MIFFLIN
COMPANY
BOSTON**

New York 16

Atlanta 5

New York

Georgia

Geneva
Illinois

Dallas 1
Texas

Palo Alto
California

VIELE HEISSEN KAIN

by Alfred Neumann

edited by Paulene Hadaway Roth

The suspense-filled story of a man who commits murder out of gratitude to his brother. Based on an actual case in Antwerp at the turn of the century. For third- and fourth-semester students. Appendix of Aids to Comprehension. End vocabulary. Line drawings.

Paper covers

141 pages

1958

\$1.90

"The story's pace, maturity, and superb German style make this an excellent text for the third or fourth semester. We have decided to adopt it during this current semester." Guy Stern, Denison University

BEKENNTNISSE DES HOCHSTAPLERS FELIX KRULL

by Thomas Mann

edited by Paul Kurt Ackermann

The adventures of a disarmingly bright rascal from the pen of one of Germany's greatest contemporary writers. Abridged but not rewritten for fourth-semester students. Visible and end vocabularies. Illustrations taken from the German motion picture.

241 pages

1958

\$2.95

"This is a most sensible abridgment, ably edited and now quite within reach of second-year students." Victor Lange, Princeton University

jo diphtoridreag the under German are in uin Houghton Mifflin G. Moulton, Cornell University.